



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

INSTITUTO DE LETRAS – IL

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

**EVOCAÇÃO À TERRA NATAL: TRADUÇÃO DOS ELEMENTOS
LUDOVICENSES NO *POEMA SUJO*, DE FERREIRA GULLAR**

KALLYNNY AMARAL CARDOSO

Brasília

Junho/2018

KALLYNNY AMARAL CARDOSO

EVOCAÇÃO À TERRA NATAL: TRADUÇÃO DOS ELEMENTOS LUDOVICENSES NO
POEMA SUJO, DE FERREIRA GULLAR

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos da Tradução.

Área de concentração: Tradução de texto literário

Orientadora: Profa. Dra. Ana Helena Rossi

Brasília

Junho/2018

Ae Amaral Cardoso, Kallynny
 EVOCAÇÃO À TERRA NATAL: TRADUÇÃO DOS ELEMENTOS
LUDOVICENSES NO POEMA SUJO, DE FERREIRA GULLAR / Kallynny
Amaral Cardoso; orientador Ana Helena Rossi. -- Brasília,
2018.
 96 p.

 Dissertação (Mestrado - Mestrado em Estudos de Tradução)
Universidade de Brasília, 2018.

 1. Tradução. 2. Poesia. 3. Poema sujo. 4. Ferreira
Gullar. 5. São Luís. I. Rossi, Ana Helena , orient. II.
Título.

Kallynny Amaral Cardoso. Evocação à terra natal: tradução dos elementos ludovicenses no *Poema sujo*, de Ferreira Gullar.

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos da Tradução.

Área de concentração: Tradução de texto literário

Orientadora: Profa. Dra. Ana Helena Rossi

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:

Dra. Ana Helena Rossi (Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – UnB)
Orientadora

Dra. Maria Isabel Edom Pires (Departamento de Teoria Literária e Literaturas – UnB)
Examinadora externa

Dr. René Gottlieb Strehler (Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – UnB)
Examinador interno

Dra. Adriana Santos Correa (Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – UnB)
Suplente

Brasília, 05 de junho de 2018.

A Ana,
Pedro,
Robert,
Gabrielle
e Victor,
amores da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela minha vida, pelo momento presente, pelos os que passaram e pelos os que ainda virão.

Agradeço à minha família, meus pais, Ana e Pedro, pelo amor incondicional e por serem desde sempre meus melhores incentivadores. Ao meu irmão, Robert, e aos meus dois sobrinhos, Victor e Gabrielle, por todo o amor e pelos dias alegres em sua companhia.

Agradeço aos melhores amigos e companheiros de uma vida por me terem presenteado com sua amizade e apoio: Anne, Dayana, Gleide, Humberto, Iana, Jordana, Sanny, Sttela e Thayse.

Agradeço às grandes amigas, Aline Bastos e Laís Mikeline, por terem gentilmente me ajudado a solucionar alguns problemas de tradução e por sua revisão final.

Agradeço a todos os membros do grupo de pesquisa *Walter Benjamin: Linguagem, Tradução e Experiência* pelas discussões tão fundamentais para o desenvolvimento dessa pesquisa e para o meu amadurecimento como pesquisadora e como tradutora.

Agradeço à Geovana Cavendish que, sem saber, me mandou mensagens carinhosas e de incentivo nos momentos mais difíceis durante a escrita dessa pesquisa.

Agradeço aos professores Maria Isabel Edom Pires, René Gottlieb Strehler e Adriana Santos Correa por terem gentilmente aceitado o convite para leitura dessa dissertação.

Agradeço especialmente à minha orientadora, Ana Helena Rossi, por toda a dedicação ao seu trabalho como professora, por toda a sabedoria compartilhada ao longo desses anos e por sua paciência.

Agradeço, por fim, à Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Ensino Superior (CAPES) pelo suporte financeiro que permitiu a minha dedicação exclusiva à realização desta pesquisa.

A cidade está no homem
quase como uma árvore voa
no pássaro que a deixa
cada coisa está em outra
de sua própria maneira
e de maneira distinta
de como está em si mesma

Ferreira Gullar

EVOCAÇÃO À TERRA NATAL: TRADUÇÃO DOS ELEMENTOS LUDOVICENSES NO *POEMA SUJO*, DE FERREIRA GULLAR

RESUMO

O presente estudo se propõe a uma reflexão da prática tradutória a partir da ótica do texto poético concebida ao longo dessa dissertação por meio da versão para a língua francesa do *Poema sujo*, obra do poeta brasileiro Ferreira Gullar. O projeto de tradução sugerido foi elaborado pela autora deste estudo e abrange quarenta páginas do poema, que é constituído em sua totalidade por aproximadamente cem páginas dependendo da publicação e edição da obra. Com base no *corpus* selecionado, será tratada de forma específica a tradução dos elementos representativos da cidade de São Luís, terra natal do poeta, que no poema tem papel central na construção do discurso poético. Decerto, São Luís é um dos temas mais frequentes na poesia de Ferreira Gullar, não obstante a cidade aparece especialmente simbolizada no *Poema sujo*, onde é evocada ao longo de toda a obra por meio de seus espaços urbanos e seus elementos naturais, assim como seus problemas ordinários. As referências ludovicenses no *Poema sujo* compreendem uma rede de significados culturais e históricos que se fazem fundamentais para a narrativa poética, pois elas não possuem carácter meramente ficcional dentro da obra, mas encerram significados que permite a compreensão do discurso e sua relação com a construção da memória da vida individual e coletiva a partir da ficção expressa no texto. Nos moldes do teórico Antoine Berman, objetiva-se, com esse estudo, problematizar a tradução como uma experiência e crítica oriundas de uma prática que deve ser evidenciada pelo tradutor a partir de um processo sistemático dos erros e da problematização das dificuldades tradutórias que encerram tanto as estruturas estéticas do texto quanto o léxico específico utilizado pelo poeta no que tange à sua cidade natal.

PALAVRAS-CHAVES: Tradução. Poesia. *Poema sujo*. Cidade. São Luís. Ferreira Gullar.

EVOCATION DE LA VILLE NATAL: TRADUCTION DES ÉLÉMENTS LUDOVICENCES DANS LE POÈME SALE, DU POÈTE BRÉSILIEN FERREIRA GULLAR.

RÉSUMÉ

La présente étude propose une réflexion sur la pratique de la traduction à partir de la visée du texte poétique conçu tout au long de cette dissertation par le moyen de la version pour la langue française du *Poème sale*, œuvre du poète brésilien Ferreira Gullar. Le projet de traduction proposé a été fait par l'auteur de cette étude et comprend quarante pages du poème, qui est composé d'environ cent pages, un nombre qui varie selon la publication et l'édition de l'œuvre. Basé sur le *corpus* sélectionné, il sera traité d'une façon spécifique la traduction des éléments représentatifs de la ville de São Luís, la ville natale du poète, qui dans le poème a un drôle central dans la construction de discours poétique. Certainement, la ville de São Luís c'est un des thèmes les plus fréquents dans la poésie de Ferreira Gullar, même si la ville apparaît surtout symbolisée dans le *Poème sale*, où elle est évoquée tout au long de l'œuvre au moyen des ces espaces urbains et de ses éléments naturels, ainsi comme de ses problèmes normaux. Les références *ludovicenses* (nom qui fait référence aux habitants de la ville et tout ce qui appartient à São Luís) comprennent un réseau de significations culturelles et historiques qui sont fondamentales pour la construction du discours poétique, car elles ne possèdent pas simplement un caractère de fiction dans œuvre, mais contiennent des significations qui permettent la compréhension du discours et sa relation avec la construction de la mémoire de la vie individuelle et collective à partir de la fiction exprimée dans le texte. À partir de théories d'Antoine Berman, le but de ce travail se concentre dans la problématisation de la traduction comme une expérience et une critique originaires d'une pratique qui doit être en relief par le traducteur par moyen d'une procédure systématique des erreurs et de la problématisation des difficultés des traductions qui entourent tant les structures esthétiques que le lexique spécifique utilisé par le poète en ce qui concerne à sa ville natale.

MOTS-CLES: Traduction. Poésie. *Poème sale*. *São Luis*. Ville. Ferreira Gullar.

LISTA DE QUADROS E FIGURAS

Quadro 1 - Passagem na escrita poética dentro de <i>A luta corporal</i>	19
Quadro 2 - Modelo de apresentação do original e versões	43
Quadro 3 - Proposta de tradução para as ruas do centro histórico	49
Quadro 4 - Caminhos de São Luís	53
Quadro 5 - Tradução do Rio Azul	58
Quadro 6 - Transposição do Matadouro	59
Quadro 7 - Pássaros de São Luís	61
Quadro 8 - Quadro resumo da transposição dos pássaros	67
Quadro 9 - O curió e os canários na gaiola	70
Quadro 10 - Nem-seu-Souza/ Nem-seu-souza/ ... ele nem seu souza	73
Quadro 11 - Transposição da expressão <i>nem-seu-souza</i>	75
Quadro 12 - Exemplo de proposição sugerida na primeira versão	78
Figura 1 - Capa francesa do <i>Poema sujo</i>	38
Figura 2 - Diagrama do processo tradutório referente aos pássaros	63

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA	iv
AGRADECIMENTOS	v
EPÍGRAFE	vi
RESUMO	vii
RÉSUMÉ	viii
LISTA DE QUADROS E FIGURAS	ix
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: TRAJETÓRIA LITERÁRIA DE FERREIRA GULLAR	
1.1 Ferreira Gullar: da poesia tradicional ao Concretismo	18
1.2 O poeta neoconcreto e engajado	25
1.3 <i>Poema sujo</i> e suas segmentações	31
1.4 <i>Poema sujo</i> : tradução e retraduições	36
CAPÍTULO 2: PROJETO DE TRADUÇÃO: POEMA SUJO	
2.1 Experiência do fazer tradutório	41
2.2 Convenções e formas de tradução dos topônimos	44
2.3 Topônimos ludovicenses no <i>Poema sujo</i>	48
2.4 Rio Azul: transferência do nome original no texto de chegada	55
2.5 Pássaros do <i>Poema sujo</i>	60
2.6 Testemunhas dos casos narrados: o canário e o curió	70
2.7 <i>Nem-seu-souza</i> : tradução do ritmo	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	83
APÊNDICE 1: AMOSTRAGEM DA NOSSA TRADUÇÃO DO POEMA SUJO	87
APÊNDICE 2: PRIMEIRA VERSÃO DOS TRECHOS APRESENTADOS NO APÊNDICE 1	92

INTRODUÇÃO

A escrita de Ferreira Gullar foi-me apresentada por meio do *Poema sujo*, poema que chegou até minhas mãos no ano de 2011 em uma disciplina de tradução literária do curso de Tradução da Universidade de Brasília. Na época, a disciplina fora ministrada pela prof.^a Dr.^a Ana Helena Rossi. No mesmo ano, participei de uma pesquisa de Iniciação Científica sobre a tradução do *Poema sujo* para as línguas francesa e espanhola sob a orientação da professora Ana Helena Rossi. A pesquisa contava com a participação de duas alunas, cada uma responsável por traduzir os mesmos trechos do poema para uma das duas línguas, fiquei responsável pela tradução francesa. O artigo¹ elaborado ao final de um ano de pesquisa se propunha a uma reflexão sobre as decisões tradutórias a partir do conceito de horizonte do tradutor postulado pelo teórico francês Antoine Berman. Findada essa pesquisa, que despertou ainda mais meu interesse pelo poema, decidi dar continuidade aos meus estudos sobre a obra de Ferreira Gullar no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)², que também foi orientado pela prof.^a Dr.^a Ana Helena Rossi. Para esse estudo, escolhi transpor para o francês segmentos diferentes daqueles traduzidos durante a Iniciação Científica, os trechos escolhidos abrangeram quarenta das cem páginas³ que constituem todo o corpo do poema⁴. Foi durante a transposição dessas quarenta páginas que me vi diante da quantidade expressiva de marcas geográficas referentes à cidade de São Luís, terra natal do poeta e mote central para a construção da narrativa dentro do *Poema sujo*.

Em minha primeira tradução, que denominarei ao longo dessa dissertação de primeira versão, não foi traduzido o léxico referente à São Luís, pois, naquele momento, identifiquei que a tessitura narrativa não havia sido construída a partir de uma cidade meramente ficcional, bem como as referências a ela, embora se trate o poema de uma

¹ Artigo de Iniciação Científica intitulado “O horizonte do tradutor na tradução do *Poema sujo*, de Ferreira Gullar”.

² Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Reconstrução da poética gullariana a partir da tradução do *Poema sujo*, de Ferreira Gullar”. TCC apresentado ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília como um dos requisitos necessários para obtenção do diploma de bacharel em Letras – Tradução.

³ A quantidade total de páginas do *Poema sujo* varia conforme a publicação e edição da obra.

⁴ A tradução proposta para o francês ao longo das duas pesquisas anteriores (artigo de Iniciação Científica e TCC) bem como para a elaboração desta dissertação foi feita a partir do texto retirado da 13ª edição da editora José Olympio. GULLAR, Ferreira. **Poema sujo**. 13ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

ficção. Não obstante, apesar de reconhecer o papel central da cidade para o contexto e significância da obra, o texto e a experiência da tradução mostraram-me que essa decisão foi tomada prematuramente, uma vez que existe a possibilidade de manutenção das marcas geográficas do original no texto em francês sem que a poeticidade do texto seja prejudicada. Porém, a repetição do mesmo procedimento não poderá ser seguida em todo poema em razão de sua estrutura poética.

A representação da terra natal no *Poema sujo* é delineada a partir da expressão das lembranças da infância e juventude do poeta vividas em São Luís. Gullar (2010)⁵ relata que havia decidido escrever o poema em virtude do desencadeamento de uma repressão aos exilados e aos movimentos de esquerda em Buenos Aires, local onde ele cumpria exílio político quando escreveu a obra. O poeta afirma que já havia tentado escrever um romance narrando os testemunhos vividos em sua infância, mas que ainda não tinha alcançado bons resultados:

Já fizera algumas tentativas de evocar, em forma de romance, os anos vividos em São Luís do Maranhão. Não conseguira ir além das setenta páginas, e o resultado não era bom. Insistia nisso por acreditar que aquele tema não cabia num poema. Mas agora a gravidade e a urgência da situação não apenas mudavam minha relação com o passado como me impeliram para o meu meio natural – o poema. Não se tratava, porém, de simplesmente evocar a infância e a cidade distante. Queria resgatar a vida vivida (um modo talvez de sentir-me vivo), descer nos labirintos do tempo, talvez quem sabe para encontrar amparo no solo afetivo da terra natal. (GULLAR, 2010, p. 7-8).

As relações do poeta com o passado misturadas com as incertezas sobre o futuro o fizeram, a partir da experiência da poesia, tentar superar a solidão do exílio por meio de suas recordações. Contudo, o poema não trata somente de uma busca pelas lembranças do passado, mas evidencia uma tentativa de resgate da liberdade perdida e da vida de outrora no intuito de torná-la presente novamente. Segundo Suzana Fuly (2005)⁶, o *Poema sujo* possui características de um poema de memórias. Não obstante, a autora observa que o poeta, na figura do sujeito-lírico, não resgata o passado de volta como algo que está morto, o que ele faz é justamente o contrário: evoca suas memórias entrelaçando-

⁵GULLAR, Ferreira. História do poema. In: **Poema sujo**. 13ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

⁶ FULY, S. M. de A. R. **Leitura do Poema sujo de Ferreira Gullar**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005, p. 106. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ALDR-6WEJZE>> Acesso em: 15 fev. 2018.

as com o momento presente, fazendo com que suas lembranças se transformem em alimento para a vida exilada e solitária. Dessa maneira, a memória é uma espécie de “matéria viva do poema” (GULLAR, 2010, p. 8). Daí, depreende-se que o poeta registra sua própria história ao longo da narrativa poética, ao mesmo tempo em que também registra o comportamento dos habitantes comuns que movimentaram o cotidiano da ilha de São Luís nas primeiras décadas do século XX, assim como a própria cidade, que aparece esculpida sob a ótica do poeta exilado. Alguns críticos da poesia de Gullar, como Alcides Villaça, pontuam uma analogia entre o *Poema sujo* com a *Canção do Exílio*, poema escrito no século XIX por Gonçalves Dias. Tal comparação é muitas vezes fundamentada em razão dos dois poemas terem semelhanças com relação à temática do exílio. Entretanto, diferentemente de Gonçalves Dias, que exalta no seu poema romântico as belezas da terra pátria, Gullar, que sempre versou na sua poesia sobre temas políticos e sobre o cotidiano do povo brasileiro, evoca a desordem, os odores e as misérias particulares da ilha de São Luís. Todavia, em certos segmentos do poema, o poeta evoca os encantos de sua terra natal, como pode ser verificado nos seguintes versos:

Ah, minha **cidade verde**⁷
 minha **úmida cidade**
 constantemente batida de muitos ventos
 rumojerando teus dias à entrada do mar
 minha **cidade sonora**
 esferas de ventania
 rolando loucas por cima dos mirantes
 e dos campos de futebol
verdes verdes verdes verdes
 ah sombra rumorejante
 que arrasto por routras ruas (GULLAR, 2010, p. 81)

Ah, **minha cidade suja**
 de muita dor em voz baixa
 de vergonhas que a família abafa
 em suas gavetas mais fundas
 de vestidos desbotados
 de camisas mal cerzidas
 de **tanta gente humilhada**
comendo pouco
 mas ainda assim bordando de flores
 suas toalhas de mesa
 suas toalhas de centro
 de mesa com jarros (GULLAR, 2010, p. 83)

⁷ A disposição das estrofes e dos versos do *Poema sujo* encontram-se ao longo dessa dissertação dispostos conforme retirado do texto original. Os grifos no poema são nossos.

Observa-se nos versos apresentados que o sujeito lírico exalta as particularidades da cidade natal ao mesmo tempo em que tece seus problemas ordinários. Essa relação com São Luís vai se revelando ao longo de toda a narrativa de forma muito semelhante. Para Villaça (2010)⁸, diferentemente da *Canção do exílio*, onde a ideia da impossibilidade apenas encarece o objeto impossível, no *Poema sujo*, a consciência crítica instalada no seu interior implicará numa redução do espaço, onde a própria distância instiga uma superação:

Se é possível trazer o passado pelo puro nome, é também impossível deixar de reviver algo dele ainda que com apenas *um* nome: São Luís do Maranhão, por exemplo. Nome que poderia ser outros, que geram terceiros, que geram ainda outros: não há limites para a memória poética. Da mesma forma (e aqui entra a consciência mais aguda), não há limites para a experiência vivida, aparentemente finita e encerrada: enquanto o corpo vivia sua sorte particular, trazendo para a consciência o eixo de gravidade do mundo, outros corpos, outras consciências deslocavam outros eixos, outros mundos. Já em outros tempos a consciência vai se esclarecer sobre o que foram suas perdas, isto é, suas inconsciências. Para resgatá-las em parte (e ao ser onde se instalaram) nasce a linguagem da poesia. O que distância torna-se também presença. (VILLAÇA, 2010, p. 17).

Superada a distância, as lembranças tornam-se tão factuais quanto a realidade do exílio para o poeta ou para o leitor do poema que é surpreendido pelo realismo da obra. Cabe aqui pontuar que o carácter recordativo do *Poema sujo* não se encontra apenas no conteúdo impresso na narrativa, sua estrutura já indica a ausência de linearidade dentro da obra. Dessa maneira, sua enumeração aparentemente caótica, apesar de contribuir para a correlação dos elementos, não permite ao leitor distinguir o que é realidade ou fantasia justamente devida à sua natureza recordativa. Por outro lado, a ausência de pontuação em vários versos ao longo de todo o poema, especialmente vírgulas, reflete a correlação entre os elementos mencionados, marcando o fluxo associativo do pensamento, aproximando fatos que remetem à cidade e às experiências do poeta. Em um estudo sobre a cidade de São Petersburgo como personagem atuante em *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski, Edélcio Américo (2016)⁹ defende que as cidades, desde o seu surgimento, funcionam

⁸VILLAÇA, Alcides. Em torno do Poema Sujo. In: **Poema sujo**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

⁹AMÉRICO, Edélcio. Petersburgo: personagem atuante em Crime e Castigo. **Revista de Literatura e Cultura Russa**, v. 7, n° 7, 2016, p. 49-60. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/rus/article/view/114018>> Acesso em: 20 mar. 2018.

como pontos distribuídos no espaço que carregam uma tarefa funcional e semântica.

Segundo o autor:

Na tentativa de qualificar e distinguir uma cidade da outra, somos levados a tentar determinar aquilo que a melhor caracteriza e que possa despertar uma imagem intensa em qualquer observador. A ideia é traduzir um setor da realidade em linguagem, transformá-lo em texto, isto é, em informação codificada, e introduzi-lo na memória coletiva. Cada ponto dominante é reproduzido na memória e funciona como reminiscência da cidade como um todo em forma de um “texto”, devolvendo ao sujeito as sensações vividas anteriormente e funcionando como um estímulo para a personificação da imagem na palavra, nas tintas, nos sons. (AMÉRICO, 2016, p. 51).

Américo reitera ainda que cada ponto dominante será reproduzido na memória e atuará como reminiscência da cidade como um todo em forma de texto, o que devolve ao sujeito as sensações vividas no passado, funcionando como um catalizador para a personificação da imagem na palavra. O autor postula que o texto não funciona apenas como gerador de novos significados, mas possui também “papel de condensador da memória coletiva” (AMÉRICO, 2016, p. 51). Dessa forma, ele observa que o texto formado não é realidade, mas um material onde será possível reconstruir a cidade. Trazendo essas reflexões para o contexto do *Poema sujo*, pode-se concluir que as referências à cidade de São Luís hoje não são nem poderiam ser completamente as mesmas da cidade da infância do poeta, no entanto, ainda é possível reavê-la a partir da memória e mantê-la viva por meio da escrita poética.

Dessa forma, a cidade tecida em forma de texto se configura a partir de dois elementos formadores de sua identidade, as marcas geográficas, constituídas em seus espaços urbanos e naturais, e os corpos que nela circulam. É justamente nesses dois elementos formadores da identidade da cidade que se dará a delimitação do *corpus* desta dissertação. Antes é preciso dizer que o *Poema sujo* não possui divisões categóricas com relação a capítulos ou subtítulos; apesar disso, dentro de sua estrutura é possível assinalar alguns subtemas apenas divididos por intervalos marcados por espaços em branco entre as páginas do poema. Dentre esses subtemas, encontram-se as temáticas da “infância”, “família”, “corpo”, “prazer”, “tempo” e “cidade”. Embora alguns deles apareçam simultaneamente em um mesmo segmento da obra, a divisão é aqui compreendida com base nos versos em que cada subtema é centralizado dentro da narrativa. Dessa maneira,

os trechos no qual irei fundamentar meu projeto de tradução, analisado no segundo capítulo, foram escolhidos de acordo com os versos do poema em que a cidade de São Luís aparece como personagem central dos trechos narrados, conforme exemplificado nos seguintes versos:

**(minha cidade
canora)**

de trevas que já não sei
se são tuas se são minhas
mas nalgum ponto do corpo (do teu? do meu
corpo?)

lampeja
o jasmim
ainda que sujo da pouca alegria reinante
naquela rua vazia
cheia de sombras e folhas

Desabam as águas servidas
me arrastam por teus esgotos
de paletó e gravata
Me levanto em teus espelhos
me vejo em rostos antigos
te vejo em meus tantos rostos
tidos perdidos partidos
refletido
irrefletido
e as margaridas vermelhas
que sobre o tanque pendiam:
desce profundo
o relâmpago de tuas águas numa
vertigem de vozes brancas ecos de leite
de cuspo morno no membro
o corpo que busca o corpo (GULLAR, 2010, p. 81-82)

Dessa maneira, em minha reflexão sobre a tradução do poema, tomarei como referência a representação simbólica de São Luís. Essas referências estarão configuradas ao longo deste estudo a partir da tradução dos nomes que remetem aos espaços urbanos da ilha a partir de suas ruas, bairros e avenidas. Incluo ainda nessa lista, os vocábulos referentes aos elementos naturais da ilha, cuja representação será vista nos rios, nas praias e nos pássaros. Nesse ponto, atento para o fato de que, em minha leitura do poema, considero que toda rede de intervenções humanas e de características naturais descritas por Gullar constituem a cidade e não somente os topônimos. Em virtude disso, considero igualmente os pássaros que sobrevoam São Luís como um dos vários elementos que ajudam na construção simbólica da urbe que, na função de testemunhas dos casos narrados pelo eu lírico, ajudam na compreensão da vida cotidiana de São Luís e dos seus

habitantes. Sobre os pássaros do poema, Alcides Villaça (1984), em seu estudo sobre a poesia de Ferreira Gullar, comenta que o poeta não faz apenas um inventário das aves da cidade, mas confere a esses personagens uma história que ajuda a investigar as várias facetas de São Luís. A história dos pássaros que sobrevoam e que se encontram engaiolados por alguns de seus moradores é somente um pretexto para a recuperação dos fatos que se passam com os habitantes da cidade, o que confere ao *Poema sujo* um arquivo documental da memória coletiva de São Luís.

A partir do exposto, traçarei uma discussão sobre em quais trechos do poema faz-se fundamental a transposição dos elementos ludovicenses para uma língua estrangeira. Digo língua estrangeira, pois, apesar das reflexões aqui tratarem especificamente da versão para o francês, elas podem vir a ser aplicadas e articuladas em traduções do poema para outras línguas. Para que essa questão seja elucidada, dividirei o presente estudo em dois capítulos. O primeiro capítulo, denominado *Trajetória literária de Ferreira Gullar*, contemplará os percursos da escritura poética de Ferreira Gullar em busca da compreensão da significância do poema dentro do seu contexto histórico e social, objetivando com isso traçar um caminho a partir da evolução nas diferentes fases na escrita do poeta até chegar ao *Poema sujo*, obra que encerra estilisticamente as características da escrita de Gullar presentes em toda a sua poesia, assim como possui características dos vários movimentos artísticos que o autor participou ao longo de sua trajetória literária.

Finalmente, o segundo capítulo, intitulado *Projeto de tradução: Poema sujo*, abrangerá o arcabouço teórico-metodológico proposto por Antoine Berman a partir da reflexão do autor sobre a tradução como uma experiência e crítica de uma prática que deve ser evidenciada pelo tradutor. Partindo dessa premissa, o projeto de tradução se concentrará na descrição de como foram tomadas as decisões tradutórias, tanto no que diz respeito à transposição das estruturas poéticas quanto ao léxico utilizado referente aos elementos característicos da cidade de São Luís.

CAPÍTULO 1

TRAJETÓRIA LITERÁRIA DE FERREIRA GULLAR

Cada poeta gosta mais de certas formas do que de outras, possui um universo particular de palavras, um vocabulário, e é dentro desse universo que ele cria, mas tem absoluta liberdade para usar qualquer forma, da mais irreverente e inesperada à mais clássica e formal.¹⁰ Ferreira Gullar.

1.1 FERREIRA GULLAR: DA POESIA TRADICIONAL AO CONCRETISMO

A trajetória literária de Ferreira Gullar encontra-se imbricada com os movimentos artísticos em que ele esteve envolvido ao longo de sua vida. Alguns desses movimentos foram fundamentais para a criação e expressão poética de um poeta sempre atento aos fenômenos literários do seu tempo. Apesar disso, alguns de seus poemas não se encontram atrelados a nenhum movimento artístico, caso por exemplo do *Poema sujo*, que, embora não se enquadre em nenhuma escola específica, é composto de uma amálgama dos traços estilísticos dos movimentos que o poeta participou até a sua escrita em 1975. Nesse sentido, ao longo do poema, identifica-se tanto estruturas formais de versos metrificados e rimados nos moldes de uma poesia tradicional, característica presente em alguns dos poemas publicados entre os anos de 1950 e 1953, quanto versos livres que se espalham por todo o espaço gráfico da página, estilo que só ganhou força nos poemas concretos e neoconcretos lançados entre os anos de 1957 e 1958. No âmbito deste estudo, faz-se necessário traçar um percurso anterior à escrita do poema para que seja assimilado como é constituído seu corpo poético com o intuito de que essa estrutura seja pensada dentro do contexto da tradução.

Ferreira Gullar, contudo, não se comprometeu somente com questões estéticas nas suas obras, os poemas que irão anteceder o *Poema sujo*, publicados durante os anos 60 e

¹⁰ JIMÉNEZ, Ariel. **Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 235.

início dos anos 70, apresentam um poeta engajado e preocupado com os problemas sociais e políticos do Brasil. Durante os anos que antecedem o golpe militar de 1964 e os anos posteriores a ele, o poeta, motivado pelo momento efervescente e pelos grandes debates em prol de mudanças no país, passa a levar para a sua poesia temas que refletem as mazelas do povo brasileiro.

Segundo Secchin (2008)¹¹, o que marca o início da trajetória literária de Gullar é a compilação dos poemas escritos entre 1950 e 1953 publicados no livro *A luta corporal*, em 1954. Mesmo que não tenha sido o primeiro livro do poeta, que já havia lançado *Um pouco acima do chão* em 1949, *A luta corporal* apresenta um amadurecimento em termos de estilo e expressividade quando comparado ao livro anterior. Acentua-se nessa coleção de poemas uma passagem na escrita do poeta com relação aos primeiros e aos últimos poemas da obra. Nos sete poemas introdutórios do livro, o poeta utiliza uma linguagem refinada em estruturas formais e rimadas nos moldes de uma poesia tradicional, no entanto, nos poemas subsequentes, as poesias apresentam uma estrutura menos rígida e uma linguagem mais experimental. Para ilustrar essa passagem na escrita do poeta, apresento abaixo um quadro com três poemas de *A luta corporal*:

Quadro 1: Passagem na escrita poética dentro de *A luta corporal*.

Trechos			
Poema	português:	Galinha	Roçzeiral ¹²
quatro			
Nada vos oferto Além das mortes de que me alimento	Morta, flutua no chão		Au sôflu i luz ta pom- pa inova'
Caminho não há Mas os pés na grama os inventarão	Galinha. Não teve o mar nem quis, nem compreendeu Aquele ciscar quase feroz. Ciscava. Olhava o muro, aceitava-o negro e absurdo		orbita FUROR tô bicho 'scuro fo go Rra
Aqui se inicia uma viagem clara para a encantação	Nada perdeu. O quintal não tinha qualquer beleza.		UILÁN UILÁN, lavram z'olhares flamas! CRESPITAM GANGLES RÔ MASUAF
Fonte, flor sem fogo, que é que nos espera por detrás da noite?	Agora as penas são só o que o vento roça, leves. Apagou-se-lhe Toda a cintilação, o medo.		Rhra Rozal, Roçal L'ancêndio Mino-
Nada vos sovino: Com a minha incerteza vos ilumino (p. 13)	Morta. Evola-se do olho seco O sono. Ela dorme.		MINA TAURUS Minôs rches châns Sur ma parole-

¹¹ SECCHIN, Luís A. (Org.). **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

¹² Em razão da extensão, foi reproduzido no quadro somente o trecho inicial do poema.

	19)	Onde? onde? (p.	44)	ÇAR (p.
--	-----	-----------------	-----	---------

Fonte: GULLAR, Ferreira. *Antologia poética*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Fontana e Summus, 1977.

Verifica-se nesse primeiro poema uma estrutura organizada em tercetos e uma linguagem contida e esmerada. Não somente nesse quarto poema, mas em todos os setes poemas portugueses que abrem a sequência dos poemas de *A luta corporal*, o poeta lança mão de estruturas formais e rimadas nos moldes de uma poesia tradicional. Nos ensaios sobre arte e poesia do livro *Uma luz no chão*, Gullar (1978)¹³ afirma que aquilo que norteia a busca pela palavra nos poemas introdutórios de *A luta corporal* é a poesia pura, um tipo de poesia que não se alimenta daquilo que se encontra no cotidiano, “mas em palavras mágicas e em uma forma verbal caprichosa” (GULLAR, 1978, p. 24). No entanto, nos poemas subsequentes da obra, representados no quadro acima a partir dos poemas a *Galinha* e *Roçzeiral*, as poesias apresentam uma linguagem mais experimental em estruturas não rígidas. No poema *A galinha*, observa-se o aparecimento dos primeiros vislumbres de palavras desprendidas em frases conscientemente fragmentadas e organizadas em versos livres. Diferentemente do poema português, as palavras nesse segundo poema apresentam uma linguagem mais simples e direta. Segundo Thereza Domingues¹⁴, no poema *A galinha*, o poeta se vale de uma linguagem aparentemente apoiética e de um trabalho interno e consciente da palavra que irá indicar o caminho em direção ao projeto inicial dele rumo à sua poética. Esse caminho traçado irá resultar na explosão da linguagem nos últimos poemas de *A luta corporal*, conforme pode ser observado em *Roçzeiral*. Esse poema representa uma explosão na escrita do poeta graças à sua linguagem nonsense. Verifica-se que ele é plasmado de palavras isoladas e frases fragmentadas que se integram ao espaçamento gráfico da página, características já presentes no poema *A galinha*, mas que, nesse último poema, o poeta leva às últimas

¹³ GULLAR, Ferreira. *Uma luz no chão*. Rio de Janeiro: venir, 1978.

¹⁴ DOMINGUES, T da C. A. Ferreira Gullar e palavra poética. In: *Revista Verbo de Minas*, v. 06, n. 11/12, p. 151-182, 2007.

consequências. Pode-se extrair a partir dos dois últimos poemas que o poeta se vale de versificação livre e de uma linguagem vanguardista já no início da década de 50.

Dessa maneira, os poemas de *A Luta corporal* simbolizam uma passagem na escrita do poeta que, ao se distanciar da poesia parnasiana, abre espaço para uma forma de expressão experimental que não se prende à nenhuma forma pré-estabelecida. No que diz respeito à essa evolução na escrita, Gullar (1978) afirma que existia o desejo de alcançar o lado mais profundo da linguagem, trabalhando o avesso da palavra ou não palavra. Essa nova postura filosófica na poesia vai mudar a relação dele com a palavra e com o mundo, o que trará mudanças profundas em toda a sua produção artística. Essa nova fase vai aproximá-lo do Concretismo:

Aquele necessidade minha de que a poesia captasse a complexa vibração da vida afastava-me do formalismo e me estimulava a descer a níveis em que a própria estrutura do discurso perigava. Por outro lado, essa mesma necessidade me levava a querer apreender a experiência descontaminada de passado e, para isso, era necessário repelir toda e qualquer *maneira*, todo estilo pronto, como se fosse possível recriar integralmente a linguagem a cada poema. Terminei por desintegrar o discurso e reduzir as palavras a obscuros urros, na tentativa de encontrar uma linguagem menos abstrata, não conceitual, não manipulada, e mais próxima possível da experiência sensorial do mundo... A hipótese concretista parecia oferecer-me a possibilidade de recuar alguns passos e tentar outra vez. (GULLAR, 1978, p. 25-26).

Retomando o diálogo com a Semana de Arte Moderna de 1922, o Concretismo surgia como alento ao poeta que ansiava por novas possibilidades de experimentações estéticas. Haroldo de Campos (1975)¹⁵ observa que o movimento concretista no país mudou profundamente o contexto da poesia brasileira nos anos 50, oferecendo um novo tipo de informação estética e possibilitando a circulação de novos autores e ideias. O autor foi um dos precursores do movimento no país, junto com Augusto de Campos e Décio Pignatari, a partir da divulgação das ideias do grupo na primeira publicação da *Revista Noigandres* em 1952 e, posteriormente, na Exposição Nacional de Poesia Concreta em 1956, organizada pelo grupo. Os três expoentes do movimento, que surgiu na Europa nas artes plásticas em 1917, tentavam criar uma manifestação abstrata da poesia a fim de aproximá-la de estruturas geométricas. Na definição de Haroldo de Campos (1975),

¹⁵CAMPOS, Haroldo de.; CAMPOS, Augusto de.; PIGNARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

poesia concreta é um produto de uma evolução das formas que veio assolar o círculo histórico dos versos, tomando o espaço gráfico como um agente estrutural de um poema que é compreendido em sua totalidade e não somente nos elementos textuais. Dessa maneira, pode se dizer que a poesia nacional passava por um momento de transformação e o espaço gráfico do papel e os conteúdos sonoros e visuais do poema ganham destaque em detrimento às estruturas formais organizadas em estrofes e versos. Augusto de Campos (1975) postula poesia concreta da seguinte maneira:

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais, e até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia concreta. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são coisas, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal. (CAMPOS, 1975, p. 34).

O autor reitera ainda que um poema concreto se caracteriza por sua estrutura ótica, sonora e funcional, gerando ideias e criando uma entidade dinâmica. Para os irmãos Campos e Décio Pignatari (1975), toda essa evolução com relação às estruturas dinâmicas e à tipografia da página dentro da poesia teve como grande marco o poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publicado no final do século XIX por Stéphane Mallarmé. Para os três teóricos citados, o poema de Mallarmé configura-se como uma inovação da composição dinâmica dos recursos tipográficos, da utilização da página e dos espaços em brancos que funcionam como recursos que catalisam todo tipo de inflexão do pensamento poético. Gullar havia sido convidado pelos irmãos Campos para participar da exposição de 1956 graças aos experimentos elaborados nos poemas de *A luta corporal*, convite que ele aceitou apesar de não concordar com as teorias e as análises dos fenômenos estéticos dentro do Concretismo. Segundo argumenta o poeta (1978), a solução para a crise poética que havia se instalado na poesia brasileira não se encontrava nas formulações e nos métodos para a produção do poema. Gullar acreditava que poesia não poderia ser racionalista e concebida a partir de um plano-piloto¹⁶ como acreditavam os poetas

¹⁶ O termo plano-piloto faz alusão ao título do texto metalinguístico *Plano-piloto para poesia concreta*, assinado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. O manifesto, originalmente publicado no quarto número da revista *Noigandres* em 1958, é uma citação direta ao plano-piloto para a construção de Brasília elaborado por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. De acordo com Omar Khouri (2006),

concretas. Em razão dessa divergência filosófica, o poeta permaneceu pouco no movimento, porém sua curta passagem foi suficiente para que traços do Concretismo marcassem sua trajetória literária. Segundo Alexandre Pilati (2002)¹⁷, a passagem do poeta por esse movimento deixará duas marcas em suas produções posteriores, a primeira diz respeito às reflexões sobre a relação entre a realidade histórica, a linguagem e a apuração da técnica na construção do poema como um sistema de desfibramento da realidade. A segunda, o preenchimento do papel que tomará a forma de uma representação icônica de um tempo e de “uma realidade que se fraturam, fragmentam e revelam uma desigualdade” (PILATI, 2002, p. 62). Um exemplo disso pode ser verificado no *Poema sujo*, que apesar de não ser em sua completude um poema concreto, possui em alguns dos seus trechos traços estilísticos do Concretismo:

café com pão
 bolacha não
 café com pão
 bolacha não
vale quem tem
 vale quem tem
 vale quem tem
 vale quem tem
 nada vale
 quem não tem
 nada não vale
 nada vale
 quem nada
tem
 neste vale
 nada
 vale
 nada
 vale
 quem
 não
 tem
 nada
 no
 v
 a
 l
 e
TCHIBUM! (GULLAR, 2010, p. 47-48)

o texto do grupo Noigandres é uma síntese daquilo que o grupo concretista vinha propondo ao destacar, entre outros pontos, a extinção da ordem histórica do verso e difundir a página como elemento de ordem estrutural do poema.

¹⁷ PILATI, Alexandre. **A condição de autor periférico em Ferreira Gullar**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2002.

Verifica-se no trecho citado uma sintaxe espacial coordenada em um discurso que, embora constituído de palavras, se destaca pela imagem e pela sonoridade produzidas por elas. O excerto apresentado dá indícios de que o corpo do poema é organizado em versos livres e em estrofes sem marcações definidas. Nesse sentido, quando comparado com uma poesia de estrutura fixa, como um soneto, cujas estrofes são organizadas e divididas em seções agrupadas em versos, a fragmentação em estrofes no *Poema sujo* não é evidente. Fato que pode levar o leitor a uma reflexão sobre como se determinam os limites de uma estrofe dentro da obra. Ainda nesse trecho, identificam-se o uso de palavras soltas e o aproveitamento do espaço da página indicando a semelhança com um poema concreto. Não somente nesse trecho, mas ao longo de toda a obra, o espaço gráfico constitui-se como um elemento essencial para a narrativa. Em *Traduzir o poema*, Álvaro Faleiros (2012)¹⁸ postula que a leitura de um poema pressupõe um debruçamento sobre sua visualidade a fim de que se compreenda como o seu sentido se organiza na página e como essa página constrói um discurso. Para o teórico, os traços presentes na paginação gráfica de um poema são compostos por dois elementos de marcação: elementos topográficos e tipográficos. Tais marcações vão compor o que Faleiros denomina de marcas *scripto-visuais* (FALEIROS, 2012, p. 42). As marcas topográficas assinalam a espacialidade e a disposição do poema, os espaços em brancos e a organização das estrofes e dos versos na página, constituindo assim um primeiro nível de leitura. Por seu turno, as marcas tipográficas referem-se aos caracteres usados no texto, à presença ou à ausência de letras maiúsculas, à presença ou à ausência de pontuação, ao formato da página e às cores da impressão do papel. Dessa maneira, os percursos de leitura de um poema assimilam, em segundo plano, o formato do texto, constituindo assim uma das dimensões mais significativas do discurso poético indicando sua expressividade:

a cama
ou a mesa de jantar
**(sob uma luz encardida numa
porta-e-janela da Rua da Alegria
na época da guerra)**
sem falar nos centros cívicos, nos centros
espíritas, no Centro Cultural
Gonçalves Dias ou nos mercados de peixe,
colégios, igrejas e prostíbulos
outros tantos centros do sistema

¹⁸FALEIROS, A. **Traduzir o poema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

em que o dia se move
(sempre em velocidades diferentes)
 sem falar no lugar.

Porque
 quando todos esses sóis se apagam
 resta a cidade vazia
(como Alcântara)
 no mesmo lugar.

E essa é a razão por que
 quando as pessoas se vão
(como em Alcântara)
apagam-se os sóis (os
potes, os fogões)
 que delas recebiam o calor (GULLAR, 2010, p. 95-96)

Identifica-se nesse trecho a presença de parênteses isolando alguns dos versos. Nesse caso, o sinal tipográfico representado pelo parêntese não isola somente uma informação explicativa, mas se ajusta e interage com o discurso contribuindo com a elaboração do sentido a partir de níveis fragmentários. O uso de parênteses no *Poema sujo* é recorrente e constitui um fator relevante para a disposição dos versos e a manutenção do ritmo. Segundo Faleiros (2012), a presença de marcas tipográficas contribui para o processo de construção do discurso poético, e a sua ausência, caso por exemplo da vírgula, serve para realçar outros elementos do discurso, como os espaços em brancos. Todas essas características citadas a partir dos dois trechos exemplificados acima assinalam que o legado do Concretismo no *Poema sujo* é grandioso.

1.2 O POETA NEOCONCRETO E ENGAJADO

As críticas de Ferreira Gullar aos princípios da poesia concreta foram fundamentais para o desenvolvimento do Neoconcretismo no Brasil com a redação do *Manifesto Neoconcreto*, texto publicado na seção de artes visuais do *Suplemento dominical do Jornal do Brasil* (SDJB)¹⁹. O tom crítico do manifesto, redigido por ele com o apoio de outros artistas, despontou no cenário artístico brasileiro como uma resposta ao exacerbamento racionalista defendido pelos concretistas para a inauguração da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, realizada no Rio de Janeiro em 1959. Gullar e os outros

¹⁹ Na época, Gullar trabalhava como editor da seção de artes visuais do *Jornal do Brasil*.

artistas vanguardistas, como Hélio Oiticica e Lygia Clark, opunham-se ao funcionalismo levado para as obras de artes, assinalando a importância da liberdade de expressão e a valorização da subjetividade da arte. Nesse primeiro manifesto, Gullar (1976)²⁰ defende que o mecanismo e a racionalização resultariam na desapropriação do sentido real que a arte deveria buscar:

uma noção mecanicista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores, gerando por sua vez, reações igualmente extremistas, de carácter retrógrado como o realismo mágico ou irracionalista como Dadá e o Surrealismo. Não resta dúvida, entretanto, que por trás de suas teorias que consagravam a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os verdadeiros artistas - como é o caso, por exemplo, de Mondrian e Pevsner – construíram sua obra e, no corpo-a-corpo com a expressão, superaram, muitas vezes, os limites impostos pela teoria. (GULLAR, 1976, p. 26).

Em razão da objetização da arte e da palavra como meio de expressão, o poeta propõe uma alternativa para o racionalismo imposto à poesia. Segundo afirma Gullar (1976), uma poesia neoconcreta devolveria à palavra sua condição de verbo a partir de um modo humano de representação do real. Seguindo esse ideal, o poeta passa a desenvolver uma poesia interacionista com o intuito de torná-la não somente mais próxima do homem, mas necessária a ele. Durante esse período, Gullar passa a criar poemas em placas de madeira e em instrumentos artísticos denominados por ele de não-objetos. Esse novo conceito, desenvolvido com mais afinco no ensaio sobre arte intitulado *Teoria do não-objeto*²¹, surge como um dos desdobramentos do Neoconcretismo. Segundo observa Renato Silva (2014)²², a intenção do poeta era escrever o segundo manifesto do movimento neoconcretista em razão da 1ª Exposição Neoconcreta remontada em Salvador. Contudo, explica o autor, o texto acabou tornando-se um tipo de declaração pessoal de Gullar a respeito das possibilidades de expressão após as já exauridas categorias convencionadas.

Nas concepções impressas nesse ensaio (2007), um não-objeto é um instrumento artístico cuja essência não possui qualquer sentido sem que haja a interação de um sujeito.

²⁰ GULLAR, Ferreira. Manifesto neoconcreto. In: Teles, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1976.

²¹ GULLAR, FERREIRA. **Teoria do não-objeto**. Rio de Janeiro: SDJB, 1959.

²² SILVA, Renato Rodrigues da. O não-objeto de Ferreira Gullar, ou como a poesia neoconcreta uniu-se ao mundo. **Prometeus – Filosofia em Revista**, v. 7, p. 1, 2014. Disponível em <<https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/1660>> Acesso em: 01 mai. 2018.

Dessa maneira, a interferência do leitor passa a ser fundamental para a obra na medida em que ela somente pode ser revelada a partir desse contato entre o sujeito e o objeto. Durante essa nova empreitada artística, Gullar produziu poemas cuja completude do sentido só é possível a partir de um movimento do leitor. Dentro dessa linha de criação, encontram-se os livros-poemas e os poemas-espaciais: nos livros-poemas, o sentido do texto só se completa a partir do movimento sequencial do leitor ao passar a página do livro. Já nos poemas-espaciais, construídos em placas de madeira plana com formas geométricas também de madeira, ao leitor era incumbida a função de levantar cada placa para que as palavras escritas fossem assim reveladas.

O *Poema enterrado* é o mais representativo desse período e, talvez, o momento limite do poeta dentro do Neoconcretismo. Nessa obra, extrapola-se, inclusive, a participação do leitor como sujeito que manuseia as páginas de um poema para, agora, adentrá-lo completamente. Ao explicar o esboço para montagem desse novo experimento, Gullar (2007)²³ descreve que o poema é construído em um subsolo no qual o “leitor” precisa descer as escadas e abrir uma porta para acessá-lo, dentro dele, move uma série de cubos até que uma palavra seja revelada ou “desenterrada”. Apesar de todo o esforço do poeta ao tentar inserir o leitor dentro de sua obra, esse poema, cujo esboço para sua realização foi publicado em 1959 no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, não chegou a ser exposto ao público na época, embora tenha havido uma tentativa de construí-lo em 1960.

Todo esse projeto experimental dentro do Neoconcretismo chega ao fim após a criação do *Poema enterrado*. O desligamento do movimento que ele ajudou a criar pode ser entendido, primeiramente, em razão dos novos questionamentos sobre o uso da palavra dentro da sua obra e, posteriormente, devido ao momento de intensa movimentação política e social no Brasil que irá influenciar a nova postura filosófica do poeta. De acordo com Thereza Domingues (2007), as mudanças ocorrendo na vida política e social no Brasil durante toda a década 60, como, por exemplo, o crescente movimento operário e as discussões sobre a reforma agrária, foram de suma importância para que Gullar se desvencilhasse dos questionamentos sobre a função da palavra no texto e passasse a refletir quais seriam os efeitos dela na vida cotidiana das pessoas. Segundo analisa a autora, os movimentos no campo político e social deram origem à formação do

²³ GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Centro Popular de Cultura (CPC), organização ligada à União Nacional dos Estudantes (UNE), e à publicação da série *Caderno do povo brasileiro*, da editora Civilização Brasileira. Formado por um grupo de intelectuais de várias áreas, o CPC difundia a ideia do conteúdo como comunicação com o público com o objetivo de educar por meio da arte. Por sua vez, o *Caderno do povo brasileiro* consistia em uma coleção de linguagem didática que tratava de temas centrais sobre os problemas sociais e políticos com intuito de informar o povo sobre o que acontecia no país. Ligado a esse contexto e ideias, Gullar, que foi integrante do CPC e presidente da União Nacional dos Estudantes quando houve o golpe militar de 1964, distancia-se da estética experimental para dar lugar a uma linguagem popular e explicitamente política:

Ao retomar, noutro nível, o contato com a realidade social, a partir de uma visão crítica de seus fundamentos, tornou-se-me necessário, como poeta, começar de novo. Voltei-me então para as formas poética rudimentares dos cantadores de feira e dos romances de cordel, que haviam fascinado a minha infância nordestina. (GULLAR, 1978, p. 27).

Dessa maneira, o poeta passa a instrumentalizar a palavra como meio de conscientização política nos romances de cordel escritos entre os anos de 1962 e 1967. Numa tentativa de resgate da cultura popular dos cantadores nordestinos, essa produção de caráter dogmático expressa o pensamento de esquerda do poeta na época, se transformando em uma espécie de militância política escrita em uma linguagem simples e acessível. Sobre esse período, Maria Pereira de Assis (2011)²⁴ analisa que a militância poética toma o espaço artístico e intelectual do poeta na medida em que se compromete em “educar” o povo com versos de fácil compreensão para o leitor, porém de características rudes. Para ilustrar um exemplo, reproduzo a seguir um trecho do cordel *Quem matou Aparecida? Uma história de uma favelada que atirou fogo às vestes*:

Aparecida, esta moça
cuja história vou contar,
não teve glória nem fama
de que se possa falar.
Não teve nome distinto:
criança brincou na lama,
fez-se moça sem ter cama,

²⁴ASSIS, Maria do Socorro Pereira de. **Poema sujo de vidas**: Alarido de vozes. Tese de doutorado. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011.

nasceu na Praia do Pinto,
morreu no mesmo lugar.

Praia do Pinto é favela
que fica atrás do Leblon.
O povo que mora nela
é tão pobre quanto bom:
cozinha sem ter panela,
namora sem ter janela,
tem por escola a miséria e
a paciência por dom.

Embora não reproduzidos aqui completamente, os versos introdutórios do cordel evidenciam a condição social da personagem principal e o contexto de penúria no qual está inserida. A história da personagem que ateia fogo ao próprio corpo ao ver seu filho morrer de fome é apenas um exemplo das mazelas sociais denunciadas pelo poeta. Dentre outros exemplos produzidos nesse mesmo período, encontram-se o cordel que trata de conflitos agrários, *João da Boa-morte, cabra marcado para morrer*, e a narração da prisão no Recife do líder comunista Gregório Bezerra, *Um valente na prisão*. Entretanto, apesar de todos esses anos dedicados à literatura engajada, Gullar nunca considerou essa produção como de fato literatura. Em entrevista concedida à revista *Poesia sempre*²⁵, o poeta explica que esse foi um momento de rejeição à poesia em que passou a julgar que a sociedade brasileira, especialmente a literatura brasileira, eram coisas desligadas do povo e que era necessário mudar essa realidade: “Eu não queria mais fazer literatura, e sim mobilizar minha capacidade de escrever, de usar o verso, para fazer a revolução” (GULLAR, 1998, p. 397).

Entre o último cordel publicado e a escrita do *Poema sujo*, há um intervalo de aproximadamente dez anos. Esse período, marcado por um longo silêncio do poeta, é somente interrompido com a publicação de *Dentro da noite veloz* em 1975, no mesmo ano da escrita do *Poema sujo*. A coletânea de poemas, escritos uma parte no Brasil e outra no exílio, apresentam, em certa medida, o mesmo tom didático e panfletário dos romances de cordel, apesar do poeta parecer um pouco mais preocupado em denunciar o sofrimento de pessoas engajadas em movimentos políticos, conforme pode ser identificado mais claramente nos poemas *Ernesto Che Guevara* e *Maio de 1964*. *Dentro da noite veloz* encontra-se atrelada ao contexto político-social no qual se achava a poesia brasileira e a

²⁵Entrevista de Ferreira Gullar concedida à revista *Poesia Sempre* (Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, n. 9, p. 397, mar. 1998).

escrita do poeta, ao tempo em que se indica um caminho para uma poesia que trata de questões sociais, sem perder a qualidade literária, distanciando-se, nesse sentido, dos poemas que antecedem à sua escrita. Esse é talvez o principal fenômeno de distinção entre os cordéis e a coletânea de poema, o que determinará os caminhos que irão levar o poeta até a escrita do *Poema sujo*. Segundo observa Maria Ferreira Assis (2011), diferentemente das duas obras – os cordéis e *Dentro da noite veloz* –, o *Poema sujo* não possui características dogmáticas, pois não é resultado de uma intenção política, porém, acaba ultrapassando os limites da pretensão autoral ao se metamorfosear em uma poesia vinculada à uma realidade social e política.

Segundo Otto Maria Carpeaux (2008)²⁶, o *Poema sujo* é símbolo das vitórias, das derrotas e das esperanças do homem brasileiro encarnadas em versos de um verdadeiro poema nacional. Essa tão citada afirmação do autor dialoga tanto com aquilo que só pode ser lido e compreendido dentro do poema quanto ao delicado momento vivido pelo poeta no momento de sua criação. Todo o contexto por trás da escrita do *Poema sujo* se desenrolou, a princípio, com a saída do poeta do Brasil no ano de 1971, após sofrer perseguições em decorrência do seu envolvimento político no Partido Comunista quando sobreveio o golpe militar de 1964. No exílio, em um período de intensa produção, Gullar escreveu *Dentro da noite veloz* e o *Poema sujo*. Segundo relata o poeta (2010), esse último poema foi o principal responsável pelo seu retorno ao país graças à ajuda de Vinícius de Moraes, que, numa visita a Buenos Aires, pediu para trazê-lo ao Brasil. Por causa da censura no país, Vinícius acabou trazendo o poema gravado por Gullar em uma fita cassete, iniciando uma campanha no meio artístico em defesa do retorno do poeta exilado a partir da divulgação do poema. Gullar (2010) afirma que, poucos meses após a chegada de Vinícius, o poema foi publicado pela editora Civilização Brasileira no ano de 1976. O aguardado retorno do poeta só ocorreria um ano após a publicação do poema, que se torna um símbolo de resistência à ditadura.

Em razão de o tempo de enunciação do texto estar inserido dentro de um contexto histórico marcado por perseguições políticas e torturas que culminaram no exílio do poeta, assim como as próprias manifestações políticas dentro da narrativa, o “sujo” do título simboliza a vida clandestina de um poeta contrário ao regime político do seu país.

²⁶Crítica de Otto Maria Carpeaux intitulada “Poema sujo”, publicada em: GULLAR, Ferreira. **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. lxi.

Contudo, o controverso adjetivo sugere outras acepções como, por exemplo, referências à linguagem nada convencional e apoética que se contrapõe as formalidades da língua, indicando que o “sujo” do título estaria impregnado no abuso de expressões sexuais, gírias e palavrões utilizados pelo poeta. Entretanto, Gullar (1998) defende que o adjetivo “sujo” não teria a mesma conotação de pornográfico ou imoral, pelo contrário, ele simboliza a miséria, a fome e as divisões de classes de São Luís. Outra importante acepção para o adjetivo também é defendida pelo poeta, a de que ele é sujo em razão da mistura estilística que compõe o seu corpo poético, nas palavras do poeta “ele é sujo porque mistura prosa, ritmo, rima, enfim, mistura tudo” (GULLAR, 1998, p. 396). Dessa maneira, o “sujo” estaria na sua estilística híbrida constituída de uma amálgama de elemento literários que abrangem desde versos metrificadas em estruturas parnasianas a versos visuais, representando os movimentos artísticos que o poeta participou ao longo de sua trajetória.

1.3 POEMA SUJO E SUAS SEGMENTAÇÕES

O *Poema sujo* não possui uma divisão interna no que diz respeito a fragmentos categóricos marcados por capítulos, títulos ou subtítulos. Entretanto, a obra possui uma segmentação em nove transcursores assimétricos divididos em subtemas dentro da narrativa. Afirmo tratar-se de segmentos assimétricos em razão das subdivisões dentro do poema possuir desde transcursores curtos, com pouco mais de duas páginas, a passagens longas, contendo aproximadamente vinte páginas. Em alguns desses segmentos, a narrativa é constituída de poesias autônomas, com leituras independentes. A transição que se estabelece entre cada segmentos da obra é quase sempre marcada por espaços em branco que caracterizam o corte entre as estrofes e os versos. Essas marcações na entrada de cada segmento, assim como acontece na entrada de alguns versos, se inserem ao tempo da narrativa, gerando a progressão do poema ao mesmo tempo em que se integra ao ritmo dos versos.

Dessa maneira, os espaços em branco ao longo do poema não funcionam apenas como margem do texto, mas auxiliam na fluidez do discurso. Segundo Faleiros (2007), a estrutura do discurso poético se estabelece a partir da relação entre os brancos, a disposição das frases, das palavras e das letras. Para o autor, o texto é apreendido na

totalidade de sua imagem tipográfica e a disposição dos brancos indica os caminhos de leitura na medida em que eles escondem ou dão mais visibilidade a determinadas ocorrências do texto. Logo, apesar do poema possuir trechos segmentados, sua leitura só pode ser completamente auferida quando percebida em sua totalidade, uma vez que a obra possui uma unidade e uma movimentação coerente e musical entre suas estrofes e versos. No que tange ao esqueleto poético do texto, Eleonora Camenietzki (2006)²⁷ compara sua paginação a uma partitura, assinalando que o número de páginas do poema possui aproximadamente a mesma quantidade de páginas de uma sinfonia. Confirmando essa analogia, Gullar (2010) relata que, ao escrever os primeiros versos da obra, já sabia que ela teria por volta de cem páginas e movimentos semelhantes a uma sinfonia. Dessa maneira, em uma movimentação quase que de criação do universo, as ideias vão se clarificando, aos poucos, a partir da antítese inicial simbolizada nas palavras “turvo”, “escuro” e “claro” no primeiro segmento do poema:

turvo turvo
 a turva
 mão do sopro
 contra o muro
 escuro
 menos menos
 menos que escuro
 menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo
 escuro mais que escuro:
 claro (GULLAR, 2010, p. 29)

Esse trecho introdutório assinala que no segmento de abertura do poema, o eu lírico ainda está em busca dos caminhos que darão rumo à narrativa. Nessa primeira passagem do poema, as primeiras lembranças são pouco a pouco “vomitadas” pelo poeta, que parece querer lançá-las de uma só vez à luz, ao mesmo tempo em que também parece forçar o surgimento das lembranças, indo buscá-las no canto mais escuro da mente no momento em que tenta resgatar algum fato do passado, como nos versos: /Mas como era o nome dela?/, /Não era Helena nem Vera/, /Seu nome seu nome era... /. No segmento seguinte, esse caminho parece ter sido encontrado e as lembranças fluem conforme o desenvolvimento da narrativa, que se concentra no menino e na sua descoberta do mundo naquelas tantas tardes dentro de uma só tarde de São Luís.

²⁷ CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. **Poesia política**: a trajetória de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

Nesse segundo segmento, há o trecho mais mnemônico do poema, com uma sequência de palavras onomatopeicas que imitam os ruídos de uma locomotiva. Na introdução da sequência dos versos onomatopeicos, é apresentada uma nota sugerindo que o trecho seja cantado com a música da Bachiana n° 2, de Heitor Villa-Lobos, tocata que assim como os versos do *Poema sujo* apresenta em sua composição musical os sons e movimentos emitidos por um trem. A indicação feita pelo poeta encontra-se inserida à estrutura do poema desde a sua primeira publicação. Em um texto publicado no *Jornal Folha de São Paulo*²⁸, Gullar declara que fez uma indicação irônica no poema sem nenhuma ambição de que um dia a letra pudesse ser gravada, pois aquela reversão da lembrança sobre a viagem de trem que ele fazia com o pai quando era criança foi “um fator a mais de emoção, um choque mágico, que se incorporava ao poema”. Verifica-se abaixo um trecho dos ruídos da locomotiva:

Tchi Tchi
 Trã trã trã
 Tarã TARÃ TARÃ TARÃa
 Tchi tchi tchi tchi
 TARÃ TARÃ TARÃ TARÃ TARÃ TARÃ
 Piuí! Piuí piuí
 piú piú piú
 VRAARÃ VRAARÃ VRAARÃ
 tuc tchuc tuc tchuc tuc tchuc
 IUÍ IUÍ IUÍ IUÍ IUÍ
 tuc tchuc tuc tchuc tuc tchuc
 Iará iará iará (GULLAR, 2010, p. 44-45)

A partir desse trecho mnemônico, o eu lírico desenvolve uma narrativa em torno das misérias de São Luís, abrindo a sequência do terceiro segmento. Nessa passagem, a cidade é reconstruída em suas subdivisões de classes, nas humilhações dos operários explorados pela burguesia da cidade, na insalubridade dos bairros pobres encharcados de lama e dos odores que exalam por toda a cidade. Apresenta-se uma cidade dividida em dois extremos: os bairros burgueses e os bairros proletariados. Na visão do eu lírico, a divisão da cidade apresenta-se de forma tão categórica que nem mesmo o tempo, a velocidade e a noite transcorrem da mesma maneira nas duas partes da ilha. Esse é decerto o segmento do poema em que mais fica evidente a postura política e filosófica do poeta

²⁸Texto intitulado *Trenzinho do caipira*, publicado na edição do Jornal Folha de São Paulo no dia 06 de dezembro de 2009. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0612200923.htm>> Acesso em: 15 mar. 2018.

homem está na cidade/ como uma coisa está em outra/” (GULLAR, 2010, p. 10).

Reproduzo abaixo quarteto introdutório desse último segmento:

O homem está na cidade
 Como uma coisa está em outra
 E a cidade está no homem
 Que está em outra cidade (GULLAR, 2010, p. 99)

A reflexão engendrada a partir desse primeiro verso revela uma compreensão da cidade a partir da relação do homem com qualquer outra cidade. Segundo Suzana Fuly (2005), esses primeiros versos desenvolvem uma teoria que pode ser compreendida como uma síntese da visão de mundo encontrada no *Poema sujo*, acentuando a partir dessa afirmação uma comparação do homem dentro da cidade com o estar de qualquer coisa dentro de outra. A autora observa que da mesma maneira que o espaço físico ocupado pelo homem pode intervir nas suas relações com o mundo, a assimilação desse espaço exterior com o íntimo do ser humano projeta sentidos sobre o lugar onde esse homem se encontra. Dessa maneira, a autora conclui que o homem carrega para outro lugar, dentro de si, a cidade, indicando um paralelo que pode ser feito a partir justamente da história do poema. São Luís está dentro do poeta no período em que o poema foi escrito em Buenos Aires.

1.4 POEMA SUJO: TRADUÇÃO E RETRADUÇÕES

Segundo Berman (1990), todo texto que já tenha sido traduzido uma vez, a primeira tradução desse mesmo texto numa determinada língua será sempre uma retradução. Nesse sentido, o conceito de retradução postulado pelo autor não abrange apenas uma nova tradução de um texto já traduzido numa certa cultura ou língua. Berman desenvolve esse conceito assinalando que até um autor que já tenha sido traduzido numa certa língua, caso um novo texto desse autor venha a ser traduzido nessa mesma língua, entraria no espaço da retradução. A distinção entre as duas categorias postuladas pelo autor (tradução e retradução) é o alicerce para uma reflexão sobre a temporalidade do traduzir a partir de dois espaços e dois tempos que separam as primeiras traduções e as suas retraduições. Dessa maneira, a partir do conceito de retradução de Berman, a versão

do *Poema sujo* proposta no âmbito desse estudo insere-se dentro do espaço da retradução, uma vez que o poema já possui uma tradução no francês, assim como para outras línguas.

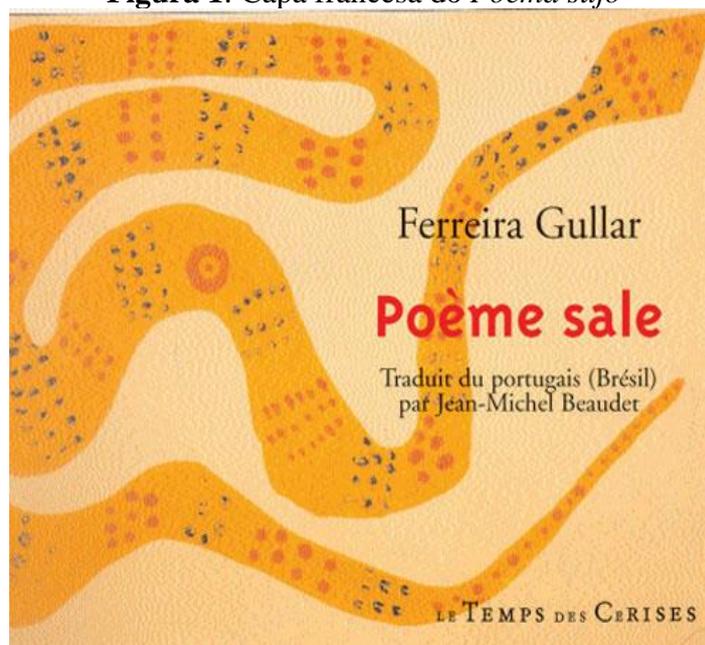
O *Poema sujo*, desde os primeiros recitais organizados pelo próprio poeta na casa de Augusto Boal em Buenos Aires e, posteriormente, os recitais promovidos por Vinícius de Moraes no Brasil antes de sua publicação, sempre teve uma boa aceitação dos críticos literários. A boa recepção do poema talvez explique o fato de ele se encontrar no centro das obras mais traduzidas de Ferreira Gullar. Em entrevista cedida para a edição do poema publicada na Argentina²⁹, Gullar afirma que os recitais organizados na casa dos amigos em Buenos Aires foram fundamentais para o surgimento da primeira tradução do poema, ainda que não oficial, elaborada para o espanhol por um grupo de tradutores que estiveram presentes quando ele finalizava a obra. Dentre esses tradutores, encontram-se Eduardo Galeano, Vinícius de Moraes e Augusto Boal. Por motivos desconhecidos, ou, talvez, por ter-se tornado obsoleta com o tempo, essa tradução nunca foi publicada. Entretanto, sabe-se que anos após a publicação do poema no Brasil, Gullar ofereceu essa tradução como suporte para alguns dos seus tradutores. Assim como fizeram outros escritores brasileiros em vida, como Guimarães Rosa, Gullar manteve correspondência com alguns de seus tradutores.

Na língua espanhola, o *Poema sujo* possui até o momento quatro traduções publicadas: uma edição colombiana de 1998, do tradutor Elkin Obregón Senín; uma edição espanhola de 1997, do tradutor Pablo Del Barco; uma edição cubana de 2000, traduzida por Jorge Tissoni; e uma edição argentina de 2008, traduzida pelo poeta uruguaio Alfredo Fressia. Nas três traduções, o título em espanhol foi traduzido por *Poema Sucio*. Na apresentação de sua tradução do poema, o poeta uruguaio Alfredo Fressia (2008) afirma que teve acesso à tradução não oficial elaborada pelos amigos de Gullar e que manteve correspondências com o poeta brasileiro durante sua tradução. As mensagens trocadas entre o autor e o tradutor também foram responsáveis pela entrevista do poeta cedida para a publicação portenha. Nessa mesma edição, encontra-se traduzido outro título de Gullar, *Na vertigem do dia (En el vertigo del día)*, poema escrito após o *Poema sujo* e originalmente publicado no Brasil em 1980. Essa obra, diferentemente da primeira, foi traduzida por Mario Cámara e Paloma Vidal.

²⁹Entrevista cedida para os tradutores da edição argentina publicada pela editora Corregidor. GULLAR, Ferreira. **Poema Sucio/En el vertigo del día**. Tradução de Alfredo Fressia, Mario Cámara e Paloma Vidal. Buenos Aires: Corregidor, 2008.

Sob o título de *Dirty poème*, em 2015, a editora New Direction lançou uma publicação do poema para o público americano traduzido por Leland Guyer. Todavia, a tradução de Leland Guyer já havia sido lançada em 1990 pela editora da University Press of America, tratando-se essa edição da primeira publicação americana do poema. Quando comparadas à tradução alemã (*Schumtziges Gedicht*) de 1985, publicada pela editora Bibliothek Suhrkamp e traduzida por Curt Meyer-Clason 9 anos após o lançamento do poema no Brasil, percebe-se que as traduções para o inglês e o espanhol são relativamente recentes, especialmente as traduções para o espanhol, que só tiveram sua primeira publicação no ano de 1997, lançada na Espanha. Já a tradução francesa é igualmente recente em comparação com a alemã, pois teve sua edição lançada no ano de 2005 pela editora Le temps des Cerises. A obra foi traduzida pelo professor e antropólogo Jean-Michel Beaudet para a coleção *Petite bibliothèque de poésie* da editora.

Figura 1: Capa francesa do *Poema sujo*



Fonte: Imagem retirada do sítio oficial da editora *Le temps des cerises*.

De acordo com a página oficial da *Le temps des cerises*³⁰, Ferreira Gullar auxiliou na revisão da tradução feita por Beaudet. Cabe lembrar que Gullar também foi tradutor e tinha o bom conhecimento de línguas estrangeiras como, por exemplo, o espanhol e o francês, o que lhe permitia contribuir com seus tradutores com presteza. Dentre as obras

³⁰ Disponível em: <<http://www.letempsdescerises.net/?product=poeme-sale>> Acesso em: 25 mar. 2018

publicadas que o poeta traduziu, cito: *Dom quixote de la Mancha*, uma adaptação da obra de Miguel de Cervantes para o público infanto-juvenil; e, do francês, a peça teatral *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand. Pouco antes de falecer em 2016, a pedido a editora Agir, traduziu *O pequeno príncipe*³¹, de Antoine de Saint-Exupéry.

Além do *Poema sujo*, Ferreira Gullar teve alguns de seus principais títulos traduzidos para o público francês, dentre eles encontram-se tanto poemas quanto textos teóricos: *Teoria neoconcreta* (Manifeste néo-concret, 1987), *Teoria do não objeto* (Téorie du non-objet, 1987) e *Dentro da noite veloz* (Dans la nuit véloce, edição bilíngue, 2003). Nessa edição de *Dentro da noite veloz* traduzida para o francês, há uma coletânea de outros poemas retirados das obras *A Luta corporal* (La lutte corporel), *Muitas vozes* (Voix nombreuses), *Barulhos* (Bruits) e o *Vil metal* (Vil métal), além de também possuir uma tradução dos primeiros trechos do *Poema sujo*.

A partir do exposto, pode-se concluir que a edição alemã de 1985 figura como a primeira tradução publicada do poema. Cabe destacar também que o poema possui uma tradução recente para outra língua germânica, o sueco. Segundo Mallon³² (2012), no texto intitulado *A onda Gullar na Suécia*, a tradução sueca do *Poema sujo*, publicada em 2004, ganhou impulso graças à popularidade da poesia brasileira no país e ao interesse do público por poetas brasileiros contemporâneos, como Ferreira Gullar. No mesmo texto, o autor afirma que ao entrevistar a tradutora do poema, Ulla Gabrielsso, sobre os desafios da tradução para o sueco, ela conta que partiu do princípio de que a poesia é lírica e nela a linguagem se solta do sentido e encontra sua raiz ritualística e musical. A tradutora conclui que seu desejo maior na tradução do poema era tentar reviver a musicalidade dos versos a fim de manter na língua sueca os sons e a rítmica brasileira, ao mesmo tempo em que tentou preservar a leveza e as amplas subjetividades existenciais e até mesmo o tom político do poema.

No que tange às traduções citadas, elucidado que o projeto de tradução sugerido no Capítulo 2 trata de uma proposta de transposição possível em que se busca revelar a experiência do tradutor por meio dos métodos e reflexões que surgem no momento em que ocorre a prática tradutória. Nesse sentido, as traduções já existentes não foram

³¹ A obra não foi traduzida do francês, mas da edição americana de 1943.

³² O texto de Gui Mallon foi publicado originalmente na página do blog literário do jornal *O globo* no dia 7 de julho de 2012. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-onda-gullar-na-suecia-454352.html>> Acesso em: 31 mar. 2018.

consultadas por duas razões: primeiramente, para que minha experiência com a obra fosse individual diante de uma adversidade do texto, quando quase sempre é impossível não ceder a uma proposição sugerida por outra tradução quando se está diante dela. Em segundo, para que essa pesquisa não acabasse se desenvolvendo em torno de um estudo comparativo, uma vez que o objetivo fundamental aqui se encontra na reflexão da tradução como prática, na medida em que se busca compreender o processo tradutório e não o texto traduzido como um produto pronto. Todavia, isso não significa que uma consulta às traduções existentes não possa servir de suporte para essa tradução no futuro. Nesse ponto, concordo com Berman (1990), quando o autor observa que a consulta às traduções e aos tradutores anteriores só pode ser produtiva e auxiliar na elaboração de uma tradução atual da obra, além de colaborar na formação de novos tradutores.

CAPÍTULO 2

PROJETO DE TRADUÇÃO: *POEMA SUJO*

Essa cidade que não se elimina da cabeça é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar: nomes de pessoas ilustres, virtudes, números, classificações vegetais e minerais, datas de batalhas, constelações e partes do discurso. Entre cada noção e cada ponto do itinerário pode-se estabelecer uma relação de afinidades ou de contrastes que sirva de evocação à memória. Italo Calvino.³³

2.1 EXPERIÊNCIA DO FAZER TRADUTÓRIO

A prática tradutória envolve um processo que compreende um conjunto de operações de ordem teórica, linguística, cultural e política. A partir das concepções sobre a tradução assinaladas por Antoine Berman³⁴, a tradução será ao longo deste estudo conceitualizada como uma experiência e crítica oriundas de uma prática que deve estar em evidência, pois é somente a partir dessa premissa que irão surgir as conjunturas necessárias que levarão o tradutor às decisões de tradução e aos motivos que nortearão essas decisões. Em *A tradução e a letra ou o Albergue do longínquo*, Berman (2012) conceitua a tradução fundamentando sua análise na substituição do paradigma teoria e prática pela dupla experiência e reflexão. Para o teórico, a tradução pode se abrir e se reencontrar na reflexão, mas essa premissa só será possível a partir da relação que se desenvolve entre a experiência e a reflexão, que não será a mesma que se desenvolve entre a dupla teoria e prática. Berman defende que o trabalho do tradutor consiste numa reflexão sobre as questões enfrentadas na tradução. No entanto, o autor observa que essa

³³ CALVINO, Italo. As cidades e a memória. In: **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003, p. 21-22.

³⁴As obras do teórico consultadas no âmbito desse capítulo foram: BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra e o Albergue do Longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2ª ed. Rio de Janeiro: PGET/UFSC, 2013.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions**: John Donne. Paris, Gallimard, 1995.

reflexão não se trata de uma descrição minuciosa dos processos que compreende o ato de traduzir ou uma metodologia:

Assim é a tradução: experiência. Experiência das obras e do ser-obra, das línguas e do ser língua. Experiência, ao mesmo tempo, dela mesma, da sua essência. Em outras palavras, no ato de traduzir está presente um certo *saber*, um saber *sui generis*. A tradução não é nem sublitteratura (como acreditava-se no século XVI), nem uma subcrítica (como acreditava-se no século XIX). Também não é linguística ou uma poética aplicada (como acredita-se no século XX). A tradução é sujeito e objeto de um saber próprio. (BERMAN, 2012, p. 23).

As argumentações do autor divergem do que normalmente se conceitualiza sobre a tradução, na medida em que ela é quase sempre descrita como uma transposição que se dá de uma língua para outra e que o trabalho do tradutor consiste em encontrar equivalentes para a língua que ele traduz. A busca por equivalentes é um paradigma da tradução criticado por Berman, pois o teórico acredita que esse modelo incita o tradutor a fazer opções baseadas em julgamentos de valor cujo eixo é o conhecimento do código linguístico das duas línguas envolvidas durante o processo. A partir de minha experiência, devo intervir que essa problemática com relação a busca pela equivalência apontada por Berman não se encontra restrita somente à tradução que se dá da língua estrangeira para a língua materna do tradutor. No caso do tradutor que realiza uma transposição inversa, isto é, traduz da sua língua materna para a língua estrangeira, como a proposta sugerida neste estudo de tradução através do *Poema sujo*, o processo ocorre da mesma maneira. Especialmente, em virtude desse tradutor estar habituado a pensar que possui o total domínio do código linguístico da sua língua materna, esse domínio seria na ordem da compreensão do texto fonte.

Desse modo, acredita-se que possuir o conhecimento natural de uma língua é suficiente para a extração das redes de significados do texto original. Entretanto, no momento em que se realiza a tradução do texto sem uma reflexão sobre as redes de significados dessa obra, ainda que o tradutor seja falante nativo daquela língua, diferentes problemas surgirão no momento da transposição para a língua estrangeira. O que o tradutor pode fazer para que isso seja evitado é uma leitura crítica do objeto, leitura essa que deve ser afinada progressivamente durante o processo tradutório para que diferentes extratos do texto sejam identificados. Esse trabalho de identificação complementa as etapas de transposição do texto que poderão ser estabelecidas dentro de um projeto de

tradução. Nas definições de Berman (1995), um projeto de tradução delinea a maneira como o tradutor realiza suas escolhas e como ele assume sua própria tradução:

Em uma tradução bem-sucedida, a união entre autonomia e heteronomia, só pode resultar no que poderia ser chamado de um projeto de tradução, que não precisa ser teórico.[...] O tradutor determinará *a priori* qual será o grau de autonomia ou heteronomia que ele dará a sua tradução, tendo como base uma pré-análise do texto a ser traduzido – chamo de pré-análise porque não se analisa realmente um texto antes de traduzi-lo.³⁵ (BERMAN, 1995, p. 76).

A partir do conceito postulado por Berman, depreende-se que o tradutor preestabelece no projeto de tradução os procedimentos que irão definir as formas e as maneiras de tradução escolhidas de acordo com sua autonomia e heteronomia. Dessa maneira, ao longo deste capítulo, serão demonstrados de forma sistemática os processos envolvidos durante a elaboração da versão do *Poema sujo* para o francês. O texto traduzido será apresentado neste capítulo a partir de duas versões de trechos do *corpus*, conforme exemplificado no Quadro 2.

Quadro 2: Modelo de apresentação do original e versões.

Trecho original	1ª Versão	2ª Versão
quem sabe agora mesmo atrás do menino atrás dos ramos quando algo se mexe e uma lagartixa foge sobre as folhas secas. E tudo isso se passa sob a copa das árvores (longe da estrada por onde trafegam bondés e ônibus, e mais longe ainda das ruas da Praia Grande atravancadas de caminhões pracistas como João Coelho e estivadores que descarregam babaçu) (p.67)	qui sait en ce moment même là derrière le gamin derrière des branches quand quelque chose bouge et un lézard s'enfuit sur les feuilles sèches. Et tout ça se passe sous la coupe des arbres (loin de la route où circulent des trains et des bus, et encore plus loin des rues de la Praia Grande encombrées de camions taxistes comme João Coelho et dockers qui déchargent du babassu)	qui sait en ce moment même derrière le garçon derrière des branches quand quelque chose bouge et un lézard s'enfuit sur les feuilles sèches. Et tout cela se passe sous le houppier des arbres (loin de la route où circulent des tramways et des bus, et encore plus loin des rues de la Plage Grande encombrées de camions taxistes comme João Coelho et dockers qui déchargent du babassu)

Fonte: Quadro elaborado pela autora. CARDOSO, Kallynny A., 2018

³⁵Texto original: « l'union dans une traduction réussie, de l'autonomie et de l'hétéronomie, ne peut résulter que de ce qu'on pourrait appeler un projet de traduction, lequel projet n'a pas besoin d'être théorique. [...] Le traducteur peut déterminer a priori quel va être le degré d'autonomie, ou d'hétéronomie qu'il va accorder à sa traduction, et cela sur la base d'une pré-analyse – je dis pré-analyse parce qu'on n'a jamais vraiment analysé un texte avant de le traduire». BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions**: John Donne. Paris, Gallimard, 1995, p. 76. (Traduzido por Kallynny Cardoso).

Objetiva-se com a apresentação das duas versões apontar as transformações ocorridas durante o processo tradutório sem que os erros e as decisões tomadas anteriormente fossem apagados. Essa metodologia compreende a concepção de Walter Benjamin (2008)³⁶ sobre a tradução como uma série contínua de metamorfoses que se desenvolve a partir de um exercício ininterrupto de convenções. Segundo o conceito de Benjamin, uma transposição de uma língua para outra abrange um exercício contínuo de metamorfoses a partir da elaboração de várias versões consecutivas de um único texto, reconhecendo que o tradutor jamais alcança o estado pleno de sua tradução. Dessa forma, Benjamin (2008) defende que a continuidade de uma tradução se dá porque nenhuma tradução é *a tradução* em razão dessa atividade estar submetida a dois fatores fundamentais identificados pelo teórico, a saber: sua incompletude e sua caducidade. As duas características assinaladas por Benjamin são responsáveis pela necessidade de retradução do original ao longo do tempo, o que torna a tradução essencial para a sobrevivência do original, da mesma maneira que o original é também responsável pela sobrevivência da tradução na medida em que uma obra envelhece.

A partir do discurso do autor, o propósito das duas versões apresentadas ao longo deste capítulo é pensar a tradução como uma experiência que resulta numa crítica da prática por meio de um processo de observação e sistematização das decisões tradutórias em duas versões do texto. Todavia, o objeto central das propostas sugeridas se concentrará no vocabulário responsável pelos elementos que fazem referência à cidade natal do poeta e são identificados por meio de suas marcas geográficas (os topônimos) e dos pássaros. Dessa maneira, o presente capítulo apresenta o processo tradutório que resultou nas escolhas para a transposição dos elementos responsáveis pela construção simbólica da cidade de São Luís a partir do projeto de tradução.

2.2 CONVENÇÕES E FORMAS DE TRADUÇÃO DOS TOPÔNIMOS

Topônimos são nomes atribuídos às marcas geográficas de um lugar ou espaço cujas características podem ser tanto resultantes de acidentes geográficos, rios, matas e

³⁶BENJAMIN, Walter. Tarefa-renúncia do tradutor. In: **tarefa do tradutor de Walter Benjamin, quatro traduções**. Tradução de Suzana Kampff Lages. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p. 66-81.

serras, como concebidos a partir da ação humana: cidades, ruas, bairros e praças. Sua função primordial concentra-se no papel de referenciador da realidade espacial do homem e se encontram predominantemente atrelados à identidade cultural de um povo. No que diz respeito à tradução de nomes geográficos, Christiane Nord (2003)³⁷ afirma que, embora a função essencial do nome seja a identificação de um referencial de forma individualizada, ele não pode ser monofuncional, exceto no caso de nomes genéricos. A autora contesta a concepção de que nomes não possuem conotações descritivas e defende que, mesmo fora do universo da ficção, eles podem até não possuir caráter descritivos, no entanto dizem algo da “cultura fonte e denotam uma espécie particular de referencial” (NORD, 2003, p. 183).

Com base em sua análise sobre a tradução dos nomes próprios de *Alice no país das maravilhas* para o alemão, o espanhol, o francês, o italiano e o português brasileiro, Nord (2003) registra que não existem regras rígidas de tradução com relação aos topônimos. Entretanto, há certas convenções próprias de cada língua ou cultura com as quais tradutores estão habituados a seguir no momento em que precisam transpor uma marca geográfica de uma língua para outra. Dentre as convenções identificadas pela autora, a mais comum é a que ocorre com a tradução dos exônimos, nomes estrangeiros de um nome próprio, caso por exemplo do topônimo Brasil, que em francês é conhecido pelo exônimo *Brésil*, em inglês por *Brazil* e em alemão por *Brasilien*. Cito como exemplo aqui um nome de um país, mas o mesmo pode ser estendido para todo tipo de topônimo (cidades, bairros, rios etc.), desde que o nome geográfico originário de uma língua específica já possua uma designação própria em uma língua estrangeira. Contudo, esse tipo de convenção costuma funcionar em textos de não ficção, porém não funciona de forma tão simples em textos ficcionais.

Decerto, no âmbito da ficção, tradutores adotam certas possibilidades e métodos próprios na transposição de topônimos. A preservação do nome estrangeiro no texto de chegada, por exemplo, figura entre algumas dessas possibilidades. Trata-se de uma tendência contemporânea que tem funcionado tanto com antropônimos (nome próprio referente a uma pessoa, no caso de textos ficcionais, nomes dos personagens) quanto com topônimos em casos de pares linguísticos de línguas próximas. Porém, quando se trata de

³⁷NORD, C. Proper names in translations for children: Alice in wonderland as a case in point. In: **Meta**, v. 48, n. 1-2, 2003:182-196. Disponível em: <<https://www.erudit.org>> Acesso em: 31 de janeiro de 2018.

pares linguísticos distantes, nomes acabam passando por um processo de adaptação cultural. Um exemplo disso pode ser verificado nas traduções do romance *Crime e castigo*, de Dostoiévski, cujo nome da cidade russa é traduzido para o seu correspondente cultural no português, São Petersburgo, assim como o nome do personagem principal, Raskólnikov, que sofreu alterações para que fosse adaptado ao português brasileiro, como pode ser observado em uma publicação recente do romance traduzida diretamente do russo pela Editora 34³⁸.

A manutenção do topônimo estrangeiro no texto de chegada está muitas vezes atrelada ao mito da impossibilidade da tradução e a uma visão culturalmente disseminada de que não se traduzem marcas geográficas em virtude de elas apresentarem marcadores culturais do texto fonte, ou ainda porque alguns tradutores acreditam que nomes próprios não possuem significados por si só. Seja qual for a razão, esse é o tipo de decisão na qual o tradutor está quase sempre sujeito ao objeto de tradução. Um exemplo dessa assertiva está nas literaturas infantil e infanto-juvenil, nas quais, por serem direcionadas a esses dois públicos específicos, antropônimos e referentes geográficos são normalmente alterados e/ou adaptados na língua de chegada a fim de facilitar para o jovem leitor a compreensão e a identificação com os personagens e o contexto geográfico na qual a história está inserida. Nesse tipo de obra, é comum que tradutores adotem procedimentos como a equivalência dos termos ou adaptação dos nomes conforme a cultura do texto de chegada.

Todavia, independentemente do público ao qual o texto literário é destinado, a adaptação cultural é provavelmente o método que mais gera críticas devida à prática ser considerada etnocêntrica por alguns estudiosos. O termo é aqui compreendido a partir da definição assinalada por Berman, em que o autor observa que uma tradução etnocêntrica é aquela que vai trazer tudo à sua própria cultura e às suas próprias normas e princípios, na qual aquilo que pertence à cultura estrangeira é visto de forma negativa, “ou no máximo pode vir a ser considerado bom para ser adaptado ou incorporado à língua de chegada” (BERMAN, 2012, p. 39). Para ilustrar um exemplo de adaptação cultural, retomo a análise das traduções dos nomes geográficos de *Alice nos países das maravilhas*, na qual Nord (2003) apresenta um quadro comparativo das traduções dos topônimos da língua inglesa *Australia* e *New Zealand*, no qual todos os tradutores optaram por traduzi-

³⁸ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. 16ª ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

los pelos exônimos desses países em suas línguas maternas, exceto o tradutor brasileiro que traduziu os países respectivamente pelos topônimos da língua portuguesa “Japão” e “China” (NORD, 2003, p.188). Segundo observa a autora, na tradução brasileira houve uma adequação com relação aos antípodas do país, em virtude de que o Japão e a China são culturalmente conhecidos por estarem localizados no globo terrestre no lado oposto do Brasil, enquanto para a cultura britânica essa relação diametral ocorre com Austrália e a Nova Zelândia. Dessa forma, o tradutor brasileiro preferiu adaptar uma referência cultural britânica presente na obra Lewis Carroll para o contexto brasileiro.

Ao tradutor de textos ficcionais – de características estéticas – ainda é possível uma modificação dos nomes para que eles possam ser recriados ou transcriados na língua de chegada, conforme o conceito de transcrição poética proposto por Haroldo de Campos (2006)³⁹. Segundo o teórico, a tradução estética é a que mais apresenta desafios para o tradutor, pois será apenas a partir desses desafios que nascerá a tese da impossibilidade de tradução responsável pelo surgimento da ideia da recriação do texto. Campos (2006, p. 35) defende que uma tradução transcriadora é criativa e crítica, mas a liberdade de criar e recriar só será possível a partir da intraduzibilidade do texto estético, que, dentro de sua teoria, não é entendida apenas no contexto da poesia, mas também em prosas que apresentam a mesma problemática. Assim, o tradutor de literatura ficcional pode igualmente vir a criar, por exemplo, nomes geográficos que se distanciam de seus referentes geográficos, sem perder sua função dentro do contexto da obra.

Em suma, as possibilidades de procedimentos utilizados na tradução de nomes são diversas, de modo que cada país ou cultura adotará suas próprias convenções e padrões sobre o tema. Individualmente, o tradutor também pode assumir suas próprias convenções, ou ainda seguir as políticas exigidas pelo mercado editorial. No entanto, para além de algumas convenções, não existem regras de fato que determinam se um nome será ou não traduzido. Dentro de um mesmo texto, o tradutor pode vir a tomar decisões distintas com relação à tradução de marcas geográficas, como poderá ser observado nos próximos tópicos com relação às escolhas tradutórias no âmbito deste projeto de tradução.

³⁹CAMPOS, Haroldo de. A tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem e outras metas: de teoria e crítica literária**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

2.3 TOPÔNIMOS LUDOVICENSES NO *POEMA SUJO*

Curvelo-Matos (2014)⁴⁰, em sua tese intitulada *Análise toponímica dos 81 bairros de São Luís*, defende que o nome de uma localidade ou acidente geográfico pode revelar tendências sociais, políticas ou religiosas da época em que a nomeação ocorreu. Dessa maneira, a toponímia, divisão da onomástica responsável pelo estudo dos topos, vai trabalhar em conjunto com áreas como a História e a Geografia para auxiliá-la na compreensão dos significados e as motivações por trás dos nomes de um espaço físico. Curvelo-Matos (2014, p. 57), a partir de sua leitura das obras de Dick⁴¹, aponta que a autora formula duas categorias taxonômicas que vão determinar as motivações toponomásticas de uma localidade, uma de natureza física, relacionada aos nomes originários dos elementos da paisagem natural do local. Cito como exemplo para essa categoria dois topônimos ludovicenses retirados do *Poema sujo*, Rio Anil e Rua da Aurora, o primeiro diz respeito a um hidrotopônimo, de acordo com a classificação proposta pela autora, o segundo, a um cromotopônimo, cuja referência é fundamentada segundo a escala cromática. A segunda categoria diz respeito às classificações de natureza antropocultural, incluindo nessa classificação os topônimos oriundos da vida psíquica, cultural e espiritual da cidade. Cito como exemplo dois antropotônimos, o bairro Jordoa e a praça João Lisboa, dois nomes derivados de antropônimos.

No que diz respeito à variação dos topônimos identificados no *Poema sujo*, Gullar parece manifestar uma certa predileção pelas ruas tradicionais do centro histórico de São Luís, local onde ele nasceu e residiu quando morou na cidade. Foi justamente nessa região da ilha onde o poeta viveu as primeiras experiências de sua juventude, o que talvez explique o fato das vias históricas ludovicenses aparecerem mais frequentemente nos versos em que são narrados momentos íntimos de sua vida. Em um estudo sobre os logradouros centrais da capital maranhense, Luís Santos (2016)⁴² observa que a grande

⁴⁰ Tese de doutorado de Heloísa Reis Curvelo-Matos. CURVELO-MATOS, Heloisa. Tese de doutorado. **Análise toponímica de nome 81 bairros de São Luís/MA**. Universidade do Ceará, 2014. Disponível <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/8930>>. Acesso em 13 de julho de 2017.

⁴¹ Prof.^a Dr.^a Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick. Curvelo-Matos tece seu estudo sobre os bairros de São Luís com base na leitura das obras de Dick.

⁴² Santos, Luiz Eduardo Neves dos. Toponímia, poder e identidade: uma abordagem acerca dos logradouros centrais em São Luís, Maranhão. **Geo UERJ** (2007), v.1, p. 397-421, 2016. Disponível em: <<http://www.e-publicações.uerj.br/index.php/geouerj/article/view/18873>> Acesso em 13 de março de 2018.

incidência taxonômica no centro histórico de São Luís é de topônimos de classificação antropocultural em razão do alto grau e urbanização da região e de fatores histórico relacionadas à sua ocupação. Segundo aponta o autor, dentro dessa classificação, destacam-se os hagiotopônimos, nomes ligados à fé cristã, especialmente aqueles ligados à religião católica em decorrência da herança da colonização portuguesa em São Luís.

Para ilustrar, apresento abaixo um extrato do poema em que há a maior recorrência de topônimos no *Poema sujo* e duas propostas de tradução para o trecho:

Quadro 3: Proposta de tradução para as ruas do centro histórico.

Trecho Original	1ªVersão	2ªVersão
Sobre os jardins da cidade urino pus. Me extravio na Rua da Estrela, escorrego no Beco do Precipício. Me lavo no Ribeirão. Mijo na Fonte do Bispo Na Rua do Sol me cego, na Rua da Paz me revolto na do Comércio me nego mas na das Hortas floresço; na dos Prazeres soluço na da Palma me conheço na do Alecrim me perfume na da Saúde adoço na do Desterro me encontro na da Alegria me perco Na Rua do Carmo berro na Rua Direita erro e na da Aurora adormeço (p. 85)	Sur les jardins de la ville j'urine du pus. Je m'é gare dans la Rua da Estrela, je glisse dans le Beco do Precipício. Je me lave dans le Ribeirão. Je pisse dans la Fonte de Bispo. Dans la Rua do Sol je m'aveugle, dans la Rua da Paz, je me révolte dans celle du Comércio, je me nie mais dans celle des Hortas, je fleuris; dans celle des Prazeres j'ai le hoquet dans celle de la Palma je me connais dans celle d'Alecrim je me parfume dans celle de la Saúde jetombe malade dans celle du Desterro je me rencontre dans celle de l'Alegria je me perds Dans la Rua du Carmo je beugle dans la Rua Direita j'erre et dans celle de l'Aurora je m'endors	Sur les jardins de la ville j'urine du pus. Je m'é gare dans la rue de l'étoile, je glisse dans la ruelle du précipice. Je me lave dans le <i>Ribeirão</i> . Je pisse dans la Fontaine de l'évêque. Dans la rue du soleil je m'aveugle, dans la rue de la paix, je me révolte dans celle du commerce, je me nie mais dans celle des jardins, je fleuris; dans celle des plaisirs je hoquette dans celle de la paume je me connais dans celle du romarin je me parfume dans celle de la santé je tombe malade dans celle de l'exil je me rencontre dans celle de la joie je me perds Dans la rue du carmel je beugle dans la rue droite j'erre et dans celle de l'aurore je m'endors

Fonte: Quadro elaborado pela autora. CARDOSO, Kallynny A., 2018

Apesar de parecer somente um recurso poético utilizado na obra, os nomes líricos das ruas citadas pelo narrador pertencem à geografia urbanística de São Luís. Boa parte delas são justamente conhecidas por possuírem nomes poéticos e pitorescos, especialmente as vias do centro da cidade, como pode ser verificado, por exemplo, nas denominações das ruas da Estrela, dos Prazeres e do Beco do Precipício. Verifica-se na construção dos versos originais uma exposição de ideias antagônicas e justificadas. De um lado, o contraste entre os vocábulos *sol/cego*, *paz/revolto*, *prazeres/soluço* *direita/erro*, *desterro/encontro*, dá ênfase aos conceitos envolvidos em cada dupla de termo, de modo que o narrador constrói uma relação direta e antagônica entre as ações

dele e os nomes das ruas por onde ele passa. Por outro lado, entre os termos *palma/conheço*, *alecrim/perfumo*, *hortas/floresço*, *aurora/adormeço*, *alegria/perco* *comércio/nego*, há uma justificativa dos atos realizados por ele no tocante à semântica dos nomes das ruas em português. Em minha primeira tradução, a manutenção dos topônimos em português resultou em uma perda da antítese entre os termos antagônicos e o jogo de justificativas nos versos. Assim, uma não transposição dos nomes geográficos impossibilitou que nesse trecho fossem mantidos as formas rítmicas e o jogo de ideias paradoxais criadas pelo poeta, pois essas estruturas foram eliminadas em minha primeira versão. No que tange a essa estrutura poética, Haroldo de Campos (2006)⁴³ defende que o texto poético é uma forma e sua tradução é essencialmente estética. Para o teórico, esse tipo de transposição, denominada por ele de tradução hiperliteral, não se atém somente ao significado das palavras, mas busca as estruturas formais últimas do objeto estético, nos níveis microestético e macroestético. Essa tradução postulada por Campos se sobressai por privilegiar a forma do texto e tende a não medir esforços em procurar os meios variados de reconstrução do texto traduzido. Em suas reflexões sobre a transposição das últimas cenas do segundo *Fausto* de Goethe, Campos (1981)⁴⁴ reitera que:

Traduzir a forma, ou seja o “modo de intencionalidade de uma obra – uma forma significante, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr ao percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcriado como re-projeto isomórfico do poema originário. (CAMPOS, 1981, p. 181).

Os percursos configuradores da função poética indicados por Haroldo de Campos encontram-se nas estruturas formais do objeto, o que na poesia encerra todo o discurso construído pelo poeta, compreendendo suas redes de suportes rítmicos, sonoros e aliterativos. O que importa nesse tipo de transposição para outra língua não é comunicar aquilo que está sendo dito no original, mas reconstruir as formas desse texto numa tradução. Em *A tarefa do Tradutor*, Walter Benjamin (2008), assentado em sua

⁴³CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006

⁴⁴ CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação mefistofaústica. In: **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 179- 209.

experiência como tradutor dos poemas de Baudelaire para a língua alemã, aponta que a obra poética comunica muito pouco para quem a compreende. Segundo Benjamin, uma má tradução é aquela que se preocupa em transmitir um conteúdo inessencial, pois o que é essencial no texto poético não é o enunciado, mas aquilo que se encontra na obra literária, o “misterioso” e o “poético” (BENJAMIN, 2008, p. 66). Benjamin aponta que o erro dos maus tradutores é separar a forma do conteúdo, uma vez que o conteúdo não deve ser transmitido, assim, as traduções que se propõem ser uma transmissão de conteúdo intelectual do texto e que ignoram a sua organicidade estrutural são as que, por maior fidelidade que tenham, mais se distanciam do espírito das obras.

À luz do pensamento dos dois teóricos, retomo as reflexões sobre as versões apresentadas no Quadro 3. Observa-se que, em decorrência da estrutura perdida na primeira versão, traduzi em um segundo momento os nomes das vias da cidade. Desse modo, foram escolhidas as seguintes transposições para o francês: Rua do Sol/*rue du soleil*, Rua da Paz/*rue de la paix*, Rua do Comércio/*rue du commerce*, Rua dos Prazeres/*rue des plaisirs*, Rua do Desterro/*rue de l'exil*, Rua da Palma/*rue de la paume*, Rua do Alecrim/*rue du romarin*, Rua da Saúde/*rue de la santé*, Rua das Hortas/*rue des jardins*, Rua Direita/*rue droite*, Rua do Carmo/*rue du carmel*, Rua da Aurora/*rue de l'aurore*. Verifica-se que as vias traduzidas nesse trecho possuem nomes singelos em português, a título de tradução, exceto as denominações “desterro” e “carmo”, classificadas como hagiotopônimos em virtude de suas raízes históricas estarem relacionadas à vida espiritual da cidade na época de sua colonização. Os nomes tratam, respectivamente, dos títulos Nossa Senhora do Carmo e Nossa Senhora do Desterro.

No centro de São Luís está localizado um dos edifícios religiosos mais antigos e tradicionais da cidade, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo. A santa católica que dá nome ao templo, também conhecida no Brasil por Nossa Senhora do Monte Carmelo, pode ter sido responsável pela origem de dois topônimos do centro histórico de São Luís, o Largo do Carmo, que não por acaso está localizado em frente à igreja de mesmo nome, e a Rua do Carmo. Em francês, o título da santa condizente com o mesmo título em português será *Notre Dame de Carmel*, originário do nome *Mont-Carmel*. De acordo com o dicionário CNRTL⁴⁵, a designação é derivada do nome hebraico *karmel*, fazendo uma

⁴⁵Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponível em :<<http://www.cnrtl.fr/etymologie/carmel>> Acesso em: 2 abr. 2018

referência ao monte situado na cidade de Haifa, em Israel. No verso em que o nome se encontra, manteve a referência do nome da santa na língua francesa, que permaneceu da seguinte forma: */Dans la rue du carmel je beugle/*.

No tocante ao segundo título, Nossa Senhora do Desterro, Curvelo-Matos (2014) assinala que o hagiotopônimo “desterro” em São Luís, originou-se a partir da construção de uma ermida dedicada à Nossa Senhora do Desterro. A igreja, localizada hoje no bairro que também leva o seu nome (Bairro do Desterro), foi edificada próximo ao porto da cidade em uma região que abrigava vários imigrantes portugueses durante o período colonial. Para a autora, a ermida não só foi responsável por abrigar a imagem da santa, mas também simbolizava “os sentimentos de esperança e desolação dos imigrantes portugueses diante de um novo chão” (CURVELO-MATOS, 2006, p. 80). Segundo o Houaiss (2014), o termo “desterro” faz referência ao ato ou efeito de desterrar. A definição do nome abrange o abandono do local em que uma pessoa habita e foi expulsa por meio de uma ação legal ou por outras razões que, de alguma forma, incitaram o abandono do domicílio. O termo também configura no dicionário como um nome que alude ao estado ou condição de quem vive isolado e solitário, ou em um lugar calmo e inabitado. Para esse projeto, considereei “exil” como uma possibilidade de tradução para o termo em francês por duas razões, o primeiro diz respeito ao termo “exílio”, que em português é habitualmente empregado como sinônimo do vocábulo “desterro”. Segundo, em razão da palavra “desterro” manter uma relação direta e antagonica com o verbo “encontrar” no verso original, antagonismo mantido no francês através do termo “exil” e do verbo “rencontrer”, conforme pode ser verificado no verso original e na tradução: */na do Desterro me encontro/ traduzido por /dans celle de l'exil je me rencontre/*.

As marcas geográficas que se apresentam em maior quantidade dentro do poema são as ruas da cidade, cuja maior ocorrência pode ser verificada no trecho reproduzido no Quadro 3. Algumas das vias citadas nesse trecho aparecerão repetidas vezes em outros versos da obra, caso das ruas das Hortas e da Alegria. Como os versos assinalados nesse trecho tiveram que ser traduzidos a fim de que os contrastes das ações do narrador pudessem ser mantidos no texto de chegada, em minha tradução, para que houvesse uma coerência no que concerne à transposição dos caminhos de São Luís, as vias da cidade com a indicação geográfica introduzidas pelo termos “rua”, “avenida” e “beco” foram traduzidas:

Quadro 4: Caminhos de São Luís.

Trecho original	1ª versão	2ª versão
<p>— no quarto de um sobrado na Rua das Hortas, a mãe passando roupa a ferro — fazendo vinagre — enquanto o bonde Gonçalves Dias descia a Rua Rio Branco rumo à Praça dos Remédios e outros bondes desciam a Rua da Paz (p.62)</p>	<p>— dans la chambre d’une maison de la Rua das hortas, la mère repassant le linge faisant du vinaigre — pendant que le tramway <i>Gonçalves Dias</i> descendait la Rua Rio Branco vers la Praça dos Remédios et d’autres tramways descendaient la Rua da Paz</p>	<p>— dans la chambre d’une maison de la rue des jardins, la mère repassant le linge — faisant du vinaigre — pendant que le tramway <i>Gonçalves Dias</i> descendait la rue de la rivière blanche vers la Place des Remèdes et d’autres tramways descendaient la rue de la paix</p>
<p>entre cofos de camarões, sacas de arroz e paneiros de farinha-d’água naquela sua quitanda na esquina da Rua dos Afogados com a Rua da Alegria. (p.75)</p>	<p>entre des paniers de crevettes, sacs de riz et des paniers de farine d’eau dans son épicerie au coin de la Rua dos Afogados avec la Rua da Alegria.</p>	<p>entre des paniers de crevettes, sacs de riz et des paniers de farine d’eau dans son épicerie au coin de la rue des noyés avec la rue de la joie.</p>
<p>alguém que venha de avião dos EUA poderá ver postada na desembocadura suja de dois rios lá embaixo e como se para sempre. Mas e o quintal da Rua das Cajazeiras? (p. 77)</p>	<p>quelqu’un qui vient d’avion des États-Unis pourra voir postée sur l’embouchure sale de deux fleuves là-dessous et comme si pour toujours. Mais et le jardin de la Rua das Cajazeiras?</p>	<p>quelqu’un qui vient d’avion des États-Unis pourra voir postée sur l’embouchure sale de deux fleuves là-dessous et comme si pour toujours. Mais et le jardin de la rue des mombins?</p>
<p>Enquanto isso o dr. Gonçalves Moreira mantinha na sua sala um casal de canários belgas numa gaiola de prata (na Avenida Beira-Mar em frente à entrada da baía.) (p. 71)</p>	<p>Pendant cela le docteur Gonçalves Moreira gardait dans sa salle un couple de canaris belges dans une cage en argent (sur l’Avenue Beira-Mar devant l’entrée de la baie.)</p>	<p>Pendant cela le docteur Gonçalves Moreira gardait dans sa salle un couple de canaris belges dans une cage en argent (sur l’avenue de la mer devant l’entrée de la baie.)</p>

É verdade, porém, que uma esquina mais acima (às suas costas) na Avenida Silva Maia a tarde passava ruidosamente (p. 76)	Il est vrai, cependant, dans un coin plus haut (dans son dos) sur l' avenue Silva Maia l'après-midi passait bruyamment	Il est vrai, cependant, dans un coin plus haut (dans son dos) Sur l'avenue Silva Maia l'après-midi passait bruyamment
Sobre os jardins da cidade urino pus. Me extravio na Rua da Estrela, escorrego no Beco do Precipício (p.85)	Sur les jardins de la ville j'urine du pus. Je m'égaré dans la Rua da Estrela, je glisse dans le Beco do Precipício .	Sur les jardins de la ville j'urine du pus. Je m'égaré dans la rue de l'étoile, je glisse dans la ruelle du précipice .

Fonte: Quadro elaborado pela autora. CARDOSO, Kallynny A.,2018.

Observa-se que, para as vias que aparecem citadas mais de uma vez no poema, foi mantida a mesma tradução nos versos em que elas se repetem igualmente no texto em francês. No entanto, para preservá-las da mesma forma em todos os versos, a tradução que prevaleceu foi a do trecho em que elas precisaram ser obrigatoriamente traduzidas, como o que aconteceu no verso /mas na das Hortas floresço/, exemplo retirado do Quadro 3, traduzido por /*mais dans celle des Jardins je fleuris*/. O termo “horta” não foi transposto por “potager”, que corresponderia ao equivalente em francês com valor semântico mais próximo da palavra em português, para que houvesse uma harmonização de “jardin” com o verbo “fleurir” em francês. Dessa maneira, em versos em que a rua é citada novamente, a tradução se manteve “rues des jardins”, como exemplificado no Quadro 4.

Conforme dito anteriormente, Eduardo Santos (2016) afirma que boa parte da toponímia de São Luís possui nomes originários de características antropocultural, oriundos principalmente de nomes sacros e de fatos marcantes da história da cidade. Entretanto, o autor assinala que alguns nomes, embora em menor quantidade, apresentam características da paisagem natural da urbe, que é uma ilha, e alguns de seus topônimos estão relacionados à sua natureza física. Dentro dessa denominação, encontram-se nomes de ambientes litorâneos, como, por exemplo, Avenida Beira-Mar, e designações originárias de espécies de árvores comuns em países tropicais, como Rua das Cajazeiras (SANTOS, 2016, p.185), conforme pode ser verificado no Quadro 4.

No que diz respeito à Rua das Cajazeiras, traduzi o nome da via por *rue des mombins* a partir da referência ao fruto da planta responsável pela sua designação. A cajazeira dá o fruto conhecido popularmente no Brasil por cajá, termo originário do tupi

aka'ia, segundo o pequeno dicionário tupi-português de Lemos Batista (1951)⁴⁶, cuja nomenclatura vai fazer referência à coloração amarelada da casca do fruto. Apesar de ser uma planta muito comum no Brasil, não se pode afirmar se de fato a espécie tem origem brasileira. Embora tenha se adaptado muito bem ao clima do Brasil, acredita-se que a árvore, cientificamente denominada de *Spondias mombin* ou *Spondias lutea*, pode ter origem africana e muito provavelmente tenha chegado ao país em navios junto com os escravos africanos. Por outro lado, alguns estudiosos como Prance e Silva (1975)⁴⁷, sugerem que sua procedência seja a América do Sul, apesar de a árvore também poder ser encontrada em regiões de clima tropical da África, Ásia e América Central. Dessa forma, busquei no francês falado nos territórios francófonos da América do Sul e América Central, nas Antilhas e na Guiana Francesa, a forma como os habitantes dessas duas regiões nomeiam popularmente essa árvore e seu fruto. Verifiquei que a nomeação popular da planta tem formação a partir do nome conhecido da comunidade científica, nomeada de *prunier mombin* e o fruto por *mombin*. No Quadro 5, nota-se que, na tradução para o francês, não manteve a referência à planta, mas ao fruto da espécie no intuito de evitar o uso de designações formadas a partir de um nome composto (*prunier mombin*), quando o narrador expressou sua poeticidade utilizando um léxico de composição simples.

2.4 RIO AZUL: TRANSFERÊNCIA DO NOME ORIGINAL NO TEXTO DE CHEGADA

Em uma crítica sobre o poema o *Cão sem Plumas* de João Cabral de Melo Neto, Gullar (1978)⁴⁸ faz uma importante análise sobre o rio Capibaribe ao revelar que o afluente recifense retratado na obra é fruto de determinações precisas na medida em que o poeta fala de um rio determinado, que atravessa uma cidade determinada, se referindo a uma época determinada. Na leitura de Gullar, o poema de João Cabral não trata de um rio apenas, mas do rio Capibaribe. Para o poeta, tais indicações já seriam suficientes para

⁴⁶Barbosa, Pe. A. Lemos. **Pequeno vocabulário Tupi-Português**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1951.

⁴⁷ PRANCE, G. T., SILVA, M. F. **Árvores de Manaus**. INPA, 1975.

⁴⁸ GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

outras determinações se concretizarem, “o rio é Capibaribe, a cidade é Recife, com todas as suas particularidades de centro urbano do Nordeste brasileiro” (GULLAR, 1978, p. 93). Entretanto, Gullar observa que as particularidades do rio no poema ou de qualquer outro rio não correspondem às representações cartográficas que se têm deles uma vez que basta somente um olhar sobre qualquer mapa que todos os rios nos parecerão azuis, embora, na realidade, o Capibaribe, por exemplo, seja escuro e triste. Dessa maneira, Gullar vai concluir que aquilo que o poeta faz com o seu rio é torná-lo testemunha muda de sua própria história e da cidade que ele corta englobando uma realidade histórica e coletiva em que eles estão inseridos. Trata-se, portanto, de falar do particular falando do universal na medida em que o “universal só existe em cada particular” (GULLAR, 1978, p. 89).

A partir dessa reflexão do poeta sobre o Capibaribe de João Cabral, é possível extrair que não somente os rios de São Luís, mas a cidade e toda sua particularidade é construída pedra a pedra em cima de determinações próprias. São Luís, por exemplo, é uma cidade banhada por dois grandes rios, o Anil e o Bacanga. O Anil nasce ao leste da ilha e deságua suas águas na principal bacia hidrográfica do município, o Bacanga. No *Poema sujo*, os dois rios são citados, no entanto, o Anil é mencionado com mais afinco ao longo do poema, tornando-se o hidropônimo central dos versos narrados. Em sua leitura do poema, Suzana Fuly (2005) defende que o rio se torna ponte para a história oficial da cidade assim como as várias histórias que percorrem o seu cotidiano:

Assim apodrece o Anil
 ao leste de nossa cidade
 que foi fundada pelos franceses em 1612
 e que já o encontraram apodrecendo
 embora com o cheiro
 que nada tinha
 do óleo dos navios que entram agora
 quase diariamente no porto
 nem das fezes que a cidade
 vaza em seu corpo de peixes
 nem da miséria dos homens
 escravos de outros
 que ali vivem agora
 feito caranguejos. (GULLAR, 2010, p. 65-66)

Segundo a autora, o poeta passa a dar um tom mais narrativo à poesia nos trechos em que faz referência ao Anil, cuja descrição ganha um tom mais prosaico ao longo dos versos, “como se a história dos índios Timbiras que habitavam aquela região e se

banhavam naquele rio tivesse sido retirada das páginas de um livro didático” (FULY, 2005, p. 76-77). Contudo, a narrativa do rio não trata apenas de uma descrição do seu percurso, o sujeito-lírico revela uma realidade comum dos homens que convivem diariamente com ele. O Anil foi assim nomeado graças à coloração azulada extraída da planta que os primeiros habitantes da região usavam para colorir tecidos às margens do afluente:

Etimologicamente, remete à denominação da planta cultivada pelos índios que os invasores do Maranhão encontraram nessas terras, a científica *Indigofera tinctoria*. Desse vegetal era extraída uma substância de cor azul utilizada como corante de roupas e tecidos pelos habitantes de Upaon-Açu. As etnias que habitavam São Luís, na época da colonização, tinham o hábito de macerar as folhas do anil para retirar sua substância azul nas margens de rios, daí resultou a denominação de um dos rios mais importantes da Capital, o Anil, também conhecido como Rio Azul. (CURVELO-MATOS, 2014, P.93).

Curvelo-Matos (2014) ressalta ainda que a mesma substância da planta utilizada pelos índios na época da chegada dos europeus no Maranhão também é hoje utilizada como um corante têxtil conhecido por *índigo blue*, matéria prima responsável pela coloração do jeans. A tonalidade responsável pela nomeação do rio é evocada pelo sujeito-lírico nos versos em que é descrito o curso que o rio faz ao cortar a ilha: /esse era o bonde do Anil que nos levava para o rio Azul/ e /um rio não apodrece da mesma forma que uma perna de uma mulher, ainda que ambos fiquem com a pele uma tanto azulada/. O termo “anil” vai figurar no dicionário Houaiss (2014)⁴⁹ da seguinte forma: *an-níl* ou *annír*, do persa *níl*, *índigo*, *originário do sânscrito nílí id*, de *níla*, substância responsável pela coloração azul. Já no francês a palavra *anil* surgiu graças à transferência linguística da língua portuguesa. O termo emprestado consta no Trésor de la Langue Française (TLF)⁵⁰ como vocábulo introduzido no francês a partir da língua de comércio. De acordo com a definição etimológica indicada pelo dicionário, o termo botânico é proveniente da planta brasileira “anil”, da qual é extraída a substância índigo.

⁴⁹HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M. de M. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

⁵⁰Definição e etimologia do dicionário Trésor de Langue Française, disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/anil>> Acesso em: 14 mar. 2018.

Contudo, o TLF aponta que há controvérsias com relação à origem da palavra na língua portuguesa. Historiadores, como por exemplo, João Martins da Silva (1944) em *Descobrimientos portugueses*, apontam que há registros do termo na língua lusa antes mesmo dos navegadores portugueses iniciarem suas viagens comerciais às Índias, região onde supostamente a planta seria originária e principal razão da palavra “índigo”, geralmente, ser empregada no português como sinônimo de “anil”. Há registros do termo em textos que datam do século XIII e que, possivelmente, tenham sido emprestados da língua árabe ao português por meio de trocas comerciais, assim como ocorreu com o francês. De acordo o TLF, essa argumentação fundamenta-se em dois fatores, o primeiro diz respeito aos registros que a planta já era cultivada na África do Norte, segundo porque o povo árabe já comercializa com os portugueses séculos antes das grandes navegações europeias dos séculos XV e XVI. No que tange à tradução do termo, o nome “anil” permanece na segunda versão conforme ele se encontra no texto original, uma vez que o termo pode tanto ser lido como se a palavra tivesse sido mantida em português ou ter sido traduzida para o francês, considerando, nesse caso, que a grafia permanece a mesma nas duas línguas, com alterações apenas no acento particular de cada língua:

Quadro 5: Tradução do Rio Azul.

Trecho original	1ª Versão	2ª Versão
E como nenhum rio apodrece do mesmo modo que outro rio assim o rio Anil apodrecia a seu modo naquela parte da ilha de São Luís. (p.64)	Et comme aucun fleuve ne pourrit de la même façon qu'un autre fleuve ainsi le fleuve Anil pourrissait à sa manière dans cette partie de l'île de <i>São Luís</i> .	Et comme aucun fleuve ne pourrit de la même façon qu'un autre fleuve ainsi le fleuve Anil pourrissait à sa manière dans cette partie de l'île de <i>São Luís</i> .
Assim apodrece o Anil ao leste de nossa cidade que foi fundada pelos franceses em 1612 e que já o encontraram apodrecendo embora com o cheiro que nada tinha do óleo dos navios que entram agora (p.65)	Ainsi pourrit l' Anil à l'est de notre ville qui a été fondée par les français en 1612 et qui l'ont déjà trouvé pourrissant bien qu'avec l'odeur qui n'avait rien de l'huile des navires qui entrent maintenant	Ainsi pourrit l' Anil à l'est de notre ville qui a été fondée par les Français en 1612 et qui l'ont déjà trouvé pourrissant bien qu'avec l'odeur qui n'avait rien de l'huile des navires qui entrent maintenant

Fonte: Quadro elaborado pela autora. CARDOSO, Kallynny A., 2018

A permanência do topônimo “anil” no texto de chegada foi possível sem o prejuízo dos sentidos que ele encerra dentro dos versos em razão da ocorrência do termo português na língua francesa, no entanto trata-se de um caso *sui generis* dentro do poema que não se adequa em outras situações. Há marcas geográficas na obra, como, por exemplo, a designação do bairro Matadouro, em que o sentido da alcunha do bairro será a referência que conduzirá a sequência dos versos posteriores àquele em que o topônimo é citado, como pode ser verificado no seguinte extrato:

Quadro 6: Transposição do Matadouro.

Trecho original	1ª versão	2ª versão
assim o rio Anil apodrecia a seu modo naquela parte da ilha de São Luís. Mesmo porque para que outro rio pudesse apodrecer como ele era preciso que viesse por esse mesmo caminho passasse no Matadouro e misturasse seu cheiro de rio ao seu cheiro de carniça e tivesse permanentemente a sobrevoá-lo uma nuvem de urubus (p. 64)	ainsi le fleuve Anil pourrissait à sa manière dans cette partie de l'île de <i>São Luís</i> . Même parce que pour qu'un autre fleuve puisse pourrir comme lui il serait nécessaire de venir par ce même chemin passer dans le Matadouro et mélanger son odeur de fleuve à l'odeur de charogne et avoir définitivement à le survoler un nuage d'urubus	ainsi le fleuve Anil pourrissait à sa manière dans cette partie de l'île de <i>São Luís</i> . Même parce que pour qu'un autre fleuve puisse pourrir comme lui il serait nécessaire de venir par ce même chemin passer par l' Abattoir et mélanger son odeur de fleuve à l'odeur de charogne et avoir définitivement à le surlover un nuage d'urubus

Fonte: Quadro elaborado pela autora. CARDOSO, Kallynny A., 2018

A partir da descrição do percurso que o rio corta ao longo da ilha de São Luís, o eu lírico narra sobre os odores da cidade provenientes do afluente. Verifica-se no extrato apresentado no Quadro 6 que, no imaginário do poeta, o Anil, conhecido hoje por sua poluição, já possuía naquela época vestígios da degradação causados pela ação humana. O nome “matadouro” é a designação antiga do Bairro que hoje os ludovicenses chamam de Liberdade. Segundo Curvelo-Matos (2014), a nomeação do bairro deu-se porque na região havia um abatedouro de gado bovino e de suínos que abastecia a população da cidade. Observa-se que, nos versos, o narrador expressa que o Anil, ao fazer seu caminho por esse bairro, passa a ter misturado ao seu cheiro de rio, o cheiro de carniça proveniente do abate dos animais. A palavra “matadouro”, além do sentido mais comum empregado

no português (abatedouro de gado), segundo o Houaiss (2014)⁵¹, possui acepções negativas, como, por exemplo, mortandade, carnificina e massacre. Foi necessária uma tradução para a designação do bairro em virtude do espaço possuir um referente fundamental (no que diz respeito ao sentido da palavra) para a compreensão dos versos que o antecedem e para os versos posteriores ao nome. Nota-se, na coluna da primeira versão, o prejuízo de sentido causado pela permanência do nome em português nos versos /passer dans le Matadouro/ /et mélanger son odeur de fleuve/ /à l'odeur de charogne/. Por essa razão, o topônimo foi transposto para o nome *abattoir* em francês, para que houvesse uma harmonização de sentidos entre os versos correlatos.

2.5 PÁSSAROS DO POEMA SUJO

A cidade é um espaço construído a partir de vários outros espaços e pelos movimentos dos corpos que nela circulam. São Luís aparece simbolizada no *Poema sujo* não apenas por meio de suas ruas, bairros e acidentes geográficos, mas também por meio de seus habitantes humanos e das aves que sobrevoam a ilha. Embora os pássaros não tenham relação com a toponímia da cidade, a presença dessas aves torna-se essencial para a idealização da paisagem natural de São Luís e para o discurso poético construído por Gullar. O narrador lança mão da nomenclatura popular das aves utilizada no falar típico maranhense, elaborando um verdadeiro levantamento das várias espécies de pássaros nativas do Brasil e daquela região do país. Assim como no trecho do poema em que há longos versos dedicados ao rio Anil, o sujeito-lírico compõe todo um segmento de versos narrando acontecimentos corriqueiros dos habitantes humanos da cidade, relacionando esses fatos aos pássaros da cidade, que servem de agentes observadores das histórias contadas. No trecho sobre a história dos pássaros, as seguintes aves são citadas: canário, rolinha fogo-pagô, bigode-pardo, galo-de-campina, anum, urubu, bem-te-vi, papagaio e curió. No Quadro 7, apresento um trecho em que o poeta cita alguns desses pássaros e duas propostas de tradução para os versos:

⁵¹HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M. de M. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

Quadro 7: Pássaros de São Luís.

Trecho original	1ª Versão	2ª Versão
<p>Eu nunca pensara antes que havia uma história dos pássaros embora conhecesse tantos desde o canário-da-terra (na gaiola de seu Neco), a rolinha fogo-pagô (na cumeeira da casa) até o bigode-pardo (que se pegava com o alçapão no capinzal)</p> <p>o galo-de-campina parecia um oficial em uniforme de gala; o anum era um empregado da limpeza pública; o urubu, um crioulo de fraque; o bem-te-vi, um polícia de quepe e apito na boca sempre atarefado (p. 69)</p>	<p>Je n'avais jamais pensé avant qu'il existait une histoire d'oiseaux bien que j'en connaisse beaucoup depuis le canari (dans la cage du monsieur Neco), la petite tourterelle fogo-pagô (dans le faitage de la maison) jusqu'au bigode-pardo (qu'on prenait avec la trappe dans les hautes herbes)</p> <p>Le galo-de-campina semblait un officier dans un uniforme de gala; l'anum était un employé du nettoyage public; le vautour, un noir à la queue de pie; <i>le bem-te-vi</i>, un policier à képi et un sifflet dans la bouche toujours occupé</p>	<p>Je n'avais jamais pensé avant qu'il y avait une histoire d'oiseaux bien que j'en connaisse beaucoup depuis le canari de la terre (dans la cage du père Neco), la colombe écaillée (dans le faitage de la maison) jusqu'au bouveron (qu'on prenait avec la trappe dans les hautes herbes)</p> <p>le dominicain semblait un officier dans un uniforme de gala; l'ani était un employé du nettoyage public; l'urubu, un noir en queue de pie; <i>le quiquivi</i>, un policier à képi et un sifflet dans la bouche toujours occupé</p>

Fonte: Quadro elaborado pela autora. CARDOSO, Kallynny A., 2018.

Para que houvesse uma reformulação em francês dos nomes populares dos pássaros citados pelo poeta, foi basilar para este projeto de tradução consultar primeiramente a nomenclatura científica de cada uma das espécies para que, posteriormente, fossem identificadas possíveis designações populares dos pássaros na língua francesa. Porém, antes de glosar minhas escolhas, é preciso tecer aqui algumas considerações sobre a tradução literária e suas operações. De acordo com Mário Laranjeiras (1993), o que diferencia a tradução de textos literários da tradução de textos pragmáticos é que a primeira tende à significância do texto, enquanto a segunda tende ao significado. O autor argumenta que textos pragmáticos são marcados pela primazia do conceito, assinalando que o importante a ser preservado são as ideias, os fatos e os processos. Exige-se nesse tipo de texto um compromisso com uma realidade exterior ao texto e com uma racionalidade objetiva, ou até “uma lógica que se rege pelo critério da verdade” (LARANJEIRAS, 1993, p. 21). Por seu turno, existem os textos, caso por exemplo da poesia, onde a materialidade do signo prevalece sobre o conceito. Para Laranjeira (1993), trata-se de um modo de produção de sentido que acontece no interior do texto mediante o jogo das forças que subtendem sua significância, em oposição ao

sentido referencial. Entretanto, apesar dos signos estéticos estarem no centro de toda a discussão sobre a tradução literária, especialmente na poesia, as problemáticas linguísticas não podem ser negligenciadas. Segundo afirma Oustinoff (2011)⁵², uma prática tradutória implica duas operações fundamentais, uma linguística e outra literária (ou estética). Uma operação literária estaria ligada à forma, à organicidade estrutural do poema, enquanto uma operação linguística estaria ligada ao seu conteúdo:

Dizer que não se traduz uma obra literária, a exemplo dos sonetos de Shakespeare, como um relatório da ONU ou outros textos “não literários” é algo muito evidente, mas que não deveria, contudo, mascarar uma visão de conjunto: são as mesmas operações que entram em jogo, só a função difere: num caso, a intenção dominante será informativa, no outro, a intenção estética; e tais funções combinam-se diversamente segundo a natureza do texto a ser traduzido. (OUSTINOFF, 2011, p. 72).

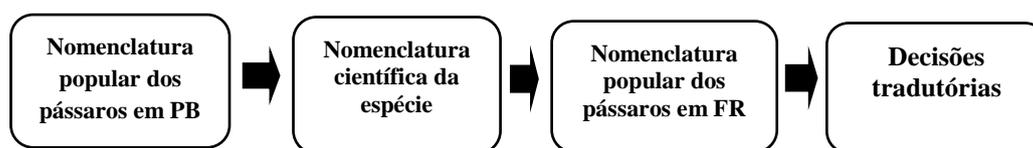
Segundo a argumentação do autor, uma operação tradutória deve privilegiar simultaneamente as operações linguística e literária segundo a natureza do texto a ser traduzido. Com base nessa consideração, pode-se estabelecer que um texto como o *Poema sujo*, rico em linguagem popular e com traços de obra regionalista, pressupõe por parte do tradutor um trabalho tanto dos recursos estéticos quanto do léxico utilizado pelo poeta. Dessa forma, para propor uma reflexão sobre a tradução do léxico concernentes aos pássaros no poema, partirei das discussões propostas por Roman Jakobson (1991)⁵³ no artigo *Aspectos linguísticos da tradução*, em que o autor distingue três tipos de tradução: (i) a tradução interlingual, que se dá de uma língua para outra, (ii) a tradução intralingual ou reformulação, isto é, interpretação dos signos verbais por meio de outros signos verbais da mesma língua; (iii) tradução intersemiótica, que consiste na interpretação dos signos linguísticos por meio de sistemas de signos não linguísticos. De acordo com Oustinoff (2011), a tradução interlingual proposta por Jakobson, que ele denomina de tradução propriamente dita, não pode negligenciar a tradução intralingual, que se apresenta tanto do lado do enunciado fonte como do lado do enunciado de chegada. Para o autor, o enunciado fonte só pode ser compreendido quando formos capazes de reformulá-lo na

⁵²OUSTINOFF, Michaël. **Tradução: história, teorias e métodos**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2011.

⁵³JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Bilkstein e Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991, p. 63-72.

língua do texto original (OUSTINOFF, 2011, p. 75). Dessa maneira, uma vez que o enunciado tenha sido compreendido, ele pode ser reformulado na língua do texto de chegada. Ao tradutor é, então, exigido um trabalho de reformulações, tanto na língua do texto original, a fim de compreender e alcançar a significância desse texto, quanto na língua do texto de chegada, com o propósito de levar essa significância para a sua tradução. No entanto, essa busca pela significância do texto nada tem a ver com a clarificação das ideias do texto, ela é justamente o contrário, não mede esforços para transpor para a língua de chegada todas as estranhezas inerentes ao texto original. A partir desse trabalho de reformulações dentro do texto fonte, elaborei o seguinte diagrama representando as etapas da tradução dos pássaros:

Figura 2: Diagrama do processo tradutório referente aos pássaros.



Fonte: Elaborado pela autora. CARDOSO, Kallynny A., 2018.

Na representação das etapas da figura acima, observa-se que a tradução dos pássaros foi elaborada com base na reformulação dos nomes populares em português brasileiro a partir da identificação da espécie, que só foi possível por meio da nomenclatura científica de cada uma das aves citadas no poema. Após a identificação, foi preciso saber se os pássaros citados no poema já possuíam algum tipo de nomeação popular na língua francesa, para só em seguida determinar quais seriam os nomes adotados neste projeto. Em boa parte das decisões tradutórias, tomei como referência a nomenclatura popular empregada pelos francófonos da Guiana Francesa em razão da proximidade em termos de características ambientais e florestais com o Brasil – fato que favorece a ocorrência de muitos pássaros vistos aqui também serem vistos no território francês e, por essa razão, também possuírem nomeação popular no francês falado nessa região. Um exemplo disso pode ser verificado com o pássaro bem-te-vi, que segundo a

*Revista Brasileira de Ornitologia*⁵⁴ é um dos pássaros mais populares do Brasil, podendo também ser encontrado na Guiana Francesa e em vários outros países da América do Sul.

De acordo com o *Dicionário de nomes em português de aves brasileiras* (2015), do Centro de Estudos Ornitológico (CEO)⁵⁵, o nome bem-te-vi se caracteriza em português brasileiro como um vocábulo onomatopeico em razão do nome representar um som próximo ao ruído emitido pelo pássaro. De acordo com a organização, além dessa designação, que é comum no Brasil, a ave também possui dependendo da região do país outras alcunhas: pitangá (origem tupi), bem-te-vi-do-bico-de-gamela, bem-te-vi-do-bico-chato, bem-te-vi-do-mato, bem-te-vi-do-mato-virgem, bem-te-vi-gamela etc. No francês, esse pássaro possui três designações populares, podendo ser chamado de *qu'est-ce qu'il dit*, *tyran quiquivi*, ou apenas *quiquivi*. *Quiquivi*, ou sob a grafia *kikiwi*, também pode ser considerado um termo onomatopeico na língua francesa, uma vez que *quiquivi* também representa um dos sons emitidos pelo pássaro. Observa-se que, no Quadro 7, que em virtude da discreta semelhança fonológica entre os termos *bem-te-vi* e *quiquivi*, além da quantidade silábica entre os termos ser a mesma, o que permite a manutenção melódica do verso, o nome bem-te-vi foi traduzido para o francês por *quiquivi*.

Em razão da extensão territorial e a rica biodiversidade do Brasil, inúmeras espécies de aves podem ser encontradas em todas as regiões do país, dentre as espécies mais comuns de pássaros vistos no país está o grupo das rolinhas. Segundo levantamento das aves brasileiras feito pela *Revista Brasileira de Ornitologia* (2016), a *Columbina squammata*, popularmente conhecida por rolinha fogo-apagou, é uma ave muito comum no Brasil, podendo ser encontrada em quase todo território nacional, especialmente na região nordeste. Assim como o bem-te-vi, de acordo com os dados do CEO⁵⁶, seu nome, popular fogo-pagou ou fogo-apagou, imita o som emitido pelo canto do pássaro. No Brasil essa ave possui, a depender do estado, diferentes designações, embora rolinha fogo-

⁵⁴ É um periódico de acesso livre editado sob a responsabilidade da Diretoria e do Conselho Deliberativo da Sociedade Brasileira de Ornitologia, com periodicidade trimestral, e tem por finalidade a publicação de artigos, notas curtas, resenhas, comentários, revisões bibliográficas, notícias e editoriais versando sobre o estudo das aves em geral, com ênfase nas aves neotropicais. A *Revista Brasileira de Ornitologia* está disponível em: <<http://www.museu-goeldi.br/rb>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

⁵⁵ O Centro de Estudos Ornitológicos é uma organização não governamental que tem como uns dos principais objetivos desenvolver estudos ornitológicos e contribuir para a conservação da natureza, das aves e, em particular, para educação ambiental da população. O *Dicionário de nomes em português de aves brasileiras*, cuja última atualização data do ano de 2015, está disponível no site da organização em: <<http://www.ceo.org.br>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

⁵⁶ A partir dessa citação, farei referência ao Centro de Estudos Ornitológicos (CEO) por meio de sua sigla.

apagou seja o nome mais comum para a espécie. Dentre as diferentes designações para a ave estão os nomes: fogo-pagô – opção usada por Ferreira Gullar no *Poema sujo* – rola pedrês, rolinha-cascavel (o nome faz referência a plumagem do pássaro, que se assemelha ao aspecto da cobra cascavel), felix cafofo, paruru e galinha-de-Deus.

Como se trata de uma ave nativa da América do Sul, encontrada em países como Argentina, Brasil, Guiana Francesa e Venezuela, esse pássaro é pouco visto em outros continentes. Por essa razão, procurei sua denominação comum no francês falado na Guiana Francesa. Contudo, diferentemente das várias designações populares encontradas no Brasil, no francês foi encontrada uma única designação para a ave, conhecida pelos francófonos da Guiana por *colombe écaillée*. Observa-se que, no verso original, o poeta utiliza um dos nomes populares da ave no português brasileiro que vem acompanhado do nome comum *rolinha*, que é, segundo o CEO, a denominação que designa a espécie do gênero *columbina*. No português, a designação completa usada por Gullar para o nome popular do pássaro é rolinha fogo-pagô. Porém, no francês, ainda que habitualmente a tradução do vocábulo *rolinha* corresponda ao vocábulo em francês *tourterelle*, é de uso corrente para os falantes francófonos a denominação do pássaro apenas como *colombe écaillé*, que assim foi traduzida em meu projeto de tradução.

Já o *Sporophila lineola*, conhecido em alguns estados brasileiros por bigode-pardo ou bigodinho, é um pássaro de ocorrência comum em quase todos os estados brasileiros, podendo ser encontrado em outros países da América do Sul como Argentina, Bolívia, Colômbia, Guianas e Venezuela. Segundo dados do CEO, em algumas regiões e estados brasileiros, a exemplo da região sul, o pássaro é residente, enquanto em outras regiões, como no Nordeste, o pássaro é migrante durante o inverno sulista. Em países como Colômbia, Guiana Francesa e Venezuela, por exemplo, a ocorrência da ave é migratória. Segundo a organização, a ave possui esse nome graças às manchas brancas próximas ao bico que contrastam com a coloração preta do restante do corpo, as fêmeas e os filhotinhos da espécie possuem a coloração parda. No Brasil, além de bigode-pardo e bigodinho (ou bigodinho pardo), o pássaro possui outros nomes comuns: papa-capim, estrelinha e cigarrinha são alguns exemplos de nomes populares da espécie. Como não é uma ave típica da Guiana Francesa, devida à presença da espécie no país ocorrer somente em períodos transitórios, não foram identificadas opções de nomes comuns para a espécie na língua francesa. Entretanto, foi possível localizar no francês uma designação alternativa

ao nome científico, *sporophile bouveron*. Observa-se que a primeira palavra do nome duplo na língua francesa tem origem no nome usado na comunidade científica de ornitologia: *sporophila*.

Verifica-se que a nomenclatura científica das espécies foi o caminho estabelecido ao longo desse projeto a fim de identificar se os pássaros citados no *Poema sujo* possuem uma designação popular na língua francesa devida à nomeação no âmbito científico ser única e válida para todos os países. Trata-se de uma convenção que viabiliza a particularização de cada espécie e a pesquisa dentro dos estudos ornitológicos independentemente do país ou região de onde a ave é originária. Dessa maneira, todas as espécies de pássaros já registradas possuem, além das alcunhas populares específicas do local de onde são originárias um nome atribuído pela comunidade científica. Tal atribuição é composta por duas palavras, a primeira faz referência ao gênero que a ave pertence, e a segunda diz respeito àquilo que define uma característica típica da espécie. Por exemplo, a definição do nome *Amazona aestiva*, que possui variadas designações comuns no território brasileiro, sendo papagaio a mais popular, significa, de acordo com *Dicionário de nomes em português de aves brasileiras*, papagaio do Amazonas ou papagaio do calor da floresta amazônica, sendo que *Amazona*, primeiro termo da nomenclatura binominal, representa o gênero de todas as espécies de papagaios tropicais e o segundo, *aestus* ou *aestiva* (nome originário do latim), representa uma característica da espécie, que significa calor ou verão.

De acordo com o CEO, além da nomenclatura científica universal, alguns países, caso, por exemplo, dos Estados Unidos, adotam uma padronização para os nomes das espécies de aves em razão da diversidade de nomes populares causarem desentendimento dentro de um mesmo território. Esse tipo de convenção, que se dá dentro de uma mesma língua ou território, ocorre muitas vezes porque uma mesma espécie pode possuir vários nomes populares em diferentes regiões, ou ainda o mesmo nome fazer referências a espécies distintas. Além disso, espécies menos comuns acabam não recebendo uma designação popular, necessitando de um nome geral para o seu registro nos manuais e livros de ornitologia. Segundo a organização, essa padronização adotada em alguns países gera algumas controvérsias, pois alguns ornitólogos defendem que a denominação oriunda da nomeação popular é um reflexo da riqueza da linguagem e da diversidade das culturas regionais, o que deveria ser aceito e mantido pela comunidade ornitológica de cada

país. Ao longo deste projeto de tradução, foi verificado que o uso de nomes comuns em aves que são normalmente originárias das Américas, ou que não são típicas (ou são típicas, mas não são tão populares como outras espécies) na Guiana Francesa e em outros países francófonos, possuem nomes originados da nomenclatura científica, caso de quatro espécies presentes no poema: o *porophile bouveron*, originário do nome científico *Sporophila lineola*, *colombe écaillée*, originário do nome *Columbina squammata*, *paroare dominicain*, originário de *Paroaria dominicana*, e o *sporophile curio*, originário do nome *Sporophila angolensis*. Elaborei o seguinte quadro resumo para exemplificar como cada um dos pássaros citados no poema foi traduzido:

Quadro 8: Quadro resumo da transposição dos pássaros.

Nomenclatura popular no Brasil	Nomenclatura científica	Nomenclatura convencionada no francês	Nomenclatura popular no francês	Tradução
Bem-te-vi	Pitangus sulphuratus	-----	Qu'est-ce qu'il dit, Tyran quiquivi, Quiquivi	Quiquivi
Bigode-pardo	Sporophila lineola	Sporophile bouveron	-----	Bouveron
Canário Canário da terra Canário belga	Serinus canaria Sicalis flaveola Serinus canaria	-----	Canari	Canari Canari de la terre Canari belge
Rolinha fogo-pagô	Columbina squammata	colombe écaillée	-----	Colombe écaillée
Curió	Sporophila angolensis	sporophile curio	-----	Curio
Anum	Crotophaga ani	-----	Ani à bec lisse, ani des savanes ou ani	Ani
Galo-de-campina	Paroaria dominicana	Paroare dominicain	-----	Dominican
Urubu	Coragyps atratus	-----	Urubu	Urubu

Fonte: Elaborado pela autora. CARDOSO, Kallynny A., 2018.

Observa-se no Quadro 8 que, na tradução do nome bigode-pardo, foi eliminado o primeiro termo da dupla, *sporophile*, e mantido no texto de chegada somente o segundo nome, *bouveron*. Como pode ser verificado, o vocábulo francês *sporophile* também é uma referência ao nome de outro pássaro mencionado no poema, o curió. Dessa forma, para

que não houvesse uma repetição dos nomes na tradução, foi retirado o primeiro termo do nome composto dessas duas espécies, permanecendo da seguinte forma a tradução dos dois pássaros: *sporophile bouveron* foi traduzido por *bouveron*; e *sporophile curio* por *curio*. Dentro deste projeto de tradução, não foram mantidos nomes binominais originados da nomenclatura científica em razão da linguagem dentro do poema ser predominantemente informal e popular, contudo, diante da impossibilidade de uma nomenclatura popular de algumas espécies, utilizei nomes convencionados pela comunidade ornitológica francófona para a tradução de algumas espécies. Todavia, não mantive a dupla binominal das espécies de denominação convencionalizada, exceto no caso específico do nome fogo-apagô, traduzido por *colombe écaillée* em razão da denominação da ave em países francófonos, como a Guiana Francesa, pois, embora originário da nomenclatura científica, essa é uma denominação amplamente aceita e empregada pelos falantes.

No tocante aos pássaros anum e o urubu, com base no levantamento feito pelo CEO, as duas aves são típicas do continente americano, podendo tanto ser encontradas na América do Sul, onde são bastante comuns, quanto em regiões da América Central e do Norte. De acordo com a organização, o anum, designação popular de *Crotophaga ani*, é uma ave encontrada em todo o território brasileiro, podendo também ser encontrada em regiões da Argentina e no estado da Flórida, nos Estados Unidos. Por ser um pássaro visto com frequência em grandes cidades, regiões urbanizadas, anu ou anum, termo originário do tupi, de acordo o dicionário tupi-português de Lemos Batista (1951), possui esse nome graças à sua sociabilidade, que na língua indígena vai designar pássaro sociável. No francês, segundo o manual de *Noms français des oiseaux du monde* (1993)⁵⁷, da Comissão Internacional de Nomes Franceses dos Pássaros, o *Crotophaga ani* é popularmente conhecido por *ani à bec lisse*, embora também possa ser conhecido por *ani des savanes*, ou somente *ani*. Para manter a extensão do verso no texto de chegada próxima ao do texto original e em razão da proximidade grafológica dos termos em português e francês, foi traduzido para o francês por *ani*. O verso completo em francês ficou da seguinte forma: *l'ani était un employé*. No caso particular do urubu, cuja nomenclatura de uso popular no francês é semelhante à do português brasileiro *urubu*, o verso no texto de chegada

⁵⁷DEVILLERS, Pierre ; OUELLE, Henri. **Noms français des oiseaux du monde**. Québec, Canadá: Editions Multimondes, 1993.

permaneceu da seguinte maneira */l'urubu, un noir/*. Conforme verificado no Quadro 8, em minha primeira versão traduzi urubu por *vautour*, porém o vocábulo *urubu* na língua francesa, segundo manual de *Noms Français des Oiseaux du Monde* (1993), faz referência especificamente às espécies de *Coragyps atratus* encontradas no continente americano, isto é, as várias espécies de urubus vistas nas Américas. O que se distingue do vocábulo *vautour*, termo usado pelos francófonos para designar os abutres típicos do continente europeu que, embora possuam semelhanças, pertencem a espécies distintas.

De todos os pássaros citados no *Poema sujo*, de acordo com as informações presentes tanto na *Revista Brasileira de Ornitologia* e no Centro de Estudos Ornitológicos, pode se dizer que o galo-de-campina é o mais genuinamente brasileiro. O pássaro, também muito conhecido pelo nome popular cardeal-do-nordeste, é nativo da caatinga, um bioma exclusivamente brasileiro presente na região nordeste. Segundo o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA), órgão responsável pela fiscalização da fauna brasileira⁵⁸, embora a população desse pássaro no Nordeste seja numerosa, devida à degradação do seu habitat natural causada pelo homem, entre outros fatores, é comum a ocorrência desse pássaro em outras regiões do país, como, por exemplo, nos estados do litoral brasileiro e na região centro-oeste. Além de galo-de-campina e cardeal-do-nordeste, a ave possui outros nomes populares no país: galo-da-campina, cabeça-de-fita e cabeça-vermelha. Todos fazendo referência à plumagem vermelha presente na cabeça do pássaro. De acordo com a *Revista Brasileira de Ornitologia*, cardeal, nome mais popular do pássaro no português, alude à coloração vermelha da cabeça da ave, que lembra o barrete ou o solidéu, acessórios sacerdotais utilizados pelos cardeais da Igreja Católica. Outro nome bastante comum, galo-de-campina, utilizado por Ferreira Gullar, também é uma analogia à coloração vermelha da cabeça do pássaro, que se assemelha à coloração presente na cabeça do galo. No âmbito científico, esse pássaro é conhecido por *Paroaria dominicana*, que significa, de acordo com os dados do CEO, ave com vestes. *Paroaria* (nome indígena do tupi *Paroara*) faz referência a uma ave vermelha, e *dominicana* (do latim) faz referência às vestes da ordem dos monges dominicanos. Como não é um pássaro encontrado em outros países, nem nos países fronteiriços ao Brasil, no francês foi possível encontrar apenas uma alternativa à

⁵⁸A página do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) está disponível em: <<http://www.ibama.gov.br/>> Acesso em: 10 mar. 2018.

nomenclatura científica para o pássaro segundo consultado no dicionário de *Noms Français des Oiseaux du Monde* (1993), *Paroaire dominicain* – nome, como se pode notar, originário da nomenclatura científica. Contudo, neste projeto de tradução, retirei o primeiro vocábulo da dupla e mantive apenas o nome *dominicain*, designação que, assim como todos os nomes populares do pássaro no Brasil, faz igualmente referência à plumagem do animal.

2.6 TESTEMUNHAS DOS CASOS NARRADOS: O CANÁRIO E O CURÍO

Ao longo de todo o bloco em que o poeta desenvolve a narrativa sobre a história dos pássaros, duas aves ganham destaque, o canário e o curió. Esses dois pássaros, em especial o curió, participam da narrativa como espectadores mais próximos dos casos corriqueiros que se passam com os habitantes de São Luís. Isso pode ser explicado em razão das duas espécies serem muito procuradas como pássaros de gaiola no Brasil, o que pode ser verificado no Quadro 9, em que quase todos os versos em que os dois pássaros aparecem há uma referência à gaiola, objeto no qual as aves encontram-se confinadas. Alguns dos pequenos casos narrados no poema ocorrem diretamente com os proprietários das aves observadoras, como é o caso dos personagens seu Neco e seu Cunha:

Quadro 9: O curió e os canários na gaiola.

Canário	Curió
O canário-da-terra na (gaiola do seu Neco), a rolinha fogo-pagô (p. 69)	Que tem papagaios que aprendem a falar na cozinha e curiós cantando na gaiola da barbearia (p. 70)
O Dr Gonçalves Moreira mantinha na sua sala um casal de canários belgas numa gaiola de prata (p. 71)	Seu pai, seu Cunha, o barbeiro quase morre de vergonha ele que fazia a barda de todos os homens da rua (e o curió na gaiola nem-seu-souza) (p. 72)
para arrumar gavetas (lençóis de linho branco cheirando a alfazema) E cuidar dos canários : (p. 71)	“Dói muito. É melhor num lugar que tem tenha mais carne”. E desde santo dia era injeção toda a tarde, (e o curió , nem-seu-souza) (p. 72)

E os canários , nem-seu-souza, Trinavam na gaiola da prata (p. 71)	A terceira ficou séria e virou filha de Maria (e o curió nem-seu-souza) (p. 72-73)
Já o canário-da-terra parou de cantar quando Numa manhã de domingo seu Neco matou a mulher (p. 73)	

Fonte: Quadro elaborado pela autora. CARDOSO, Kallynny A., 2018.

Nota-se que Gullar cita duas espécies de canários, o canário-da-terra e o canário belga, embora em alguns trechos do poema ele faça uma referência generalizada da espécie. O canário-da-terra, denominado na comunidade científica de *Sicalis flaveola*, de acordo com *dicionário de nomes em português de aves brasileira* (2015), não corresponde à mesma espécie do canário europeu, também conhecido por canário, canário-do-reino ou canarinho, cuja nomenclatura científica é *Serinus canaria*. O canário europeu possui esse nome popular em razão da espécie ser originária das ilhas Canárias, embora historicamente também possa ser considerado originário da ilha da Madeira. O canário-da-terra é um pássaro típico da América do Sul, seu nome em português deve-se graças à sua semelhança física com o canário-do-reino e também por oposição às espécies de canários que não pertencem à biodiversidade brasileira, isto é, as espécies que foram trazidas para o país. De acordo com o CEO, no Brasil, além de canário-da-terra, dependendo do estado, a ave possui outras designações, como canário-da-terra-verdadeiro, canário-da-horta, canário-da-telha, canário-do-campo, chapinha, canário-do-chão, coroinha e cabeça-de-fogo. Com o intuito de manter a especificidade do nome da ave típica da América do Sul, não traduzi o nome canário-da-terra somente pelo vocábulo *canari* em francês, mantive a identificação da espécie traduzindo o nome popular utilizado por Gullar. Dessa forma, canário-da-terra foi traduzido para o francês por *canari de la terre*. Nos versos em que o poeta não faz nenhuma referência à espécie do canário, deixei em francês o nome generalizado conforme citado no poema original, nesse caso, o vocábulo em francês permanece somente *canari*. No que se refere à versão para o francês do canário belga, que é uma espécie de canário que não pertence originalmente à flora brasileira, embora seja um pássaro comum no país devida à predileção dos criadores por essa espécie, mantive a marca de identificação da espécie conforme encontra-se no original, a

versão do verso completo permaneceu da seguinte forma: *un couple de canaris belges dans une cage en argent*.

De acordo com o IBAMA, o curió, graças às suas qualidades canoras, é o pássaro que possui o maior registro de cadastros de criadores no sistema da instituição, além disso, por ser muito procurado como pássaro de gaiola, a espécie é a mais apreendida no combate ao tráfico de animais silvestres no Brasil. Cientificamente é conhecido por *Oryzoborus angolensis* ou *Sporophila angolensis* (nome adotado pelo IBAMA), mas popularmente possui outras nomeações no Brasil como avinhado e papa-arroz, embora a mais comum seja a que foi utilizada no *Poema sujo*, curió. A palavra curió tem origem tupi e significa na língua indígena “amigo do homem”, a explicação para esse nome vem do fato da espécie gostar de viver perto das aldeias dos índios. Tal qual o Brasil, o curió é um pássaro bastante comum na Guiana Francesa, possuindo dois nomes populares no território, *sporophile curio* e *picolette* (ou *pikolet*), sendo esse último o mais encontrado em todos os registros onde foram procurados dados sobre o pássaro. Observa-se que o primeiro nome *sporophile curio* possui uma mistura do nome científico da ave (*Sporophila angolensis*) com o nome de origem tupi do pássaro, curio. A origem tupi do nome utilizado pelos falantes francófonos da Guiana pode ser entendida em razão do tronco tupi ser considerado um grande agrupamento de línguas indígenas, constituindo grandes famílias linguísticas. Segundo Aryon Rodrigues (1986), a família tupi-guarani não se encontra exclusivamente dentro dos limites do território brasileiro, ela abrange igualmente línguas faladas em vários outros países da América do Sul (Argentina, Bolívia, Colômbia, Guiana Francesa, Paraguai, Peru e Venezuela). O Emerillon (ou Teko), por exemplo, é uma língua tupi-guarani falada em algumas regiões da Guiana Francesa. Para este projeto de tradução, notadamente no que diz respeito à melodia dos versos em que o pássaro é citado, decidi pela não tradução de *curió* por *picolette*, embora essa seja a opção mais popularmente utilizada pelos francófonos da Guiana para designar o pássaro. Dessa forma, optei pela primeira possibilidade, contudo, foi retirado o primeiro nome *sporophile* para uso somente do vocábulo *curio*, assim, em todos os versos em que o pássaro é citado, a versão em francês permaneceu *curio*.

2.7 NEM-SEU-SOUZA: TRADUÇÃO DO RITMO

Verifica-se nos versos apresentados no Quadro 9 que o canário e particularmente o curió são apresentados em alguns trechos do poema ao lado de uma expressão que o poeta repetirá ao longo da história dos pássaros, *nem-seu-souza*. Por meio desse dito popular, Gullar vai expressar a reação dos dois pássaros diante dos casos escandalosos que ocorrem com alguns dos habitantes de São Luís. Assim como acontece com a maioria dos ditos e expressões populares, não é possível afirmar sua origem, que pode ser que se trate de uma antiga expressão usada no estado do Pará e no Maranhão. Não foram encontrados registros dessa expressão em nenhum dicionário de expressões populares brasileiras consultados para a realização dessa tradução, caso por exemplo do *Dicionário de expressões populares da língua portuguesa* (2010), que reúne gírias luso-brasileiras, de João Gomes da Silveira, que não possui verbete para essa expressão. Todavia, um dicionário sobre o falar típico maranhense intitulado *O ABC bem humorado de São Luís*, de Ewerton Neto (2015), possui uma nota sobre a definição e uma origem anedótica para a expressão:

Quadro 10: Nem-seu-souza/ Nem-seu-souza/ ... ele nem seu souza⁵⁹.

E ele nem aí; não dá atenção a alguém ou coisa. A expressão teria se originado quando um comerciante chamado Sousa abriu um restaurante no centro de São Luís e, à semelhança do turco Nacib de Gabriela, não via – ou fingia não ver - o batalhão de marmanjos que davam em cima de sua esposa que tomava conta do restaurante. Quando perguntada por que não tinha filhos ela respondia: “**Nem eu nem Sousa gostamos de crianças**”, mas, no cair da tarde, era sempre surpreendida no colo de algum rapazote na mesa mais oculta do restaurante.

Fonte: EWERTON, José Neto. *ABC bem humorado de São Luís*. 2015.

O ABC bem humorado de São Luís (2015) é um livro que reúne crônicas humorísticas sobre a origem e o significado de várias expressões típicas da fala dos ludovicenses. O autor mistura referências históricas com narrativas divertidas sobre o

⁵⁹A expressão aparece grafada no poema da seguinte forma: *nem-seu-souza*. No dicionário *ABC bem humorado de São Luís* (2015), a expressão é grafada sem o hífen, porém com o “z”, da mesma maneira que a grafia utilizada por Gullar.

significado do falar típico do seu estado. Por essa razão, não é possível afirmar se de fato trata-se da origem da expressão usada por Ferreira Gullar. Contudo, a partir da definição do dicionário popular, pode-se concluir que a expressão possui similarmente o mesmo significado de outras expressões contemporâneas: “não tô nem aí”, “nem to ligando” e “nem choro por você”. Como exemplificado nos seguintes extratos: “Eu avisei pra esta pequena, não te assanha pra tá de esbruga pelos cantos, que a carne é fraca, e ela, ‘nem seu souza’, pra amiguinha aqui, não prestou reparo”. E, mais adiante, pode-se desdobrar em troco virulento: “agora, que está com a barriga por acolá, eu, olha, ‘nem seu souza’ pra ela”. Nos versos apresentados abaixo, pode-se verificar a forma como o poeta faz uso da expressão no poema:

(o mesmo gosto de hortelã
das pastilhas de aniversário
Seu pai, seu Cunha, o barbeiro,
quase morre de vergonha,
ele que fazia a barba
de todos os homens da rua
**(e o curió na gaiola,
nem-seu-souza).**
Por que vai um homem ter filhas,
meu Deus? E ele tinha três.
A mais velha, que era mais sonsa,
foi ao Josias tomar
uma injeção de Eucaliptina
e o enfermeiro aconselhou:
“Dói muito. É melhor num lugar
que tenha mais carne.”
É desde esse santo dia
era injeção toda tarde,
**(e o curió,
nem-seu-souza)**
A terceira ficou séria
e virou filha de Maria
**(e o curió,
nem-seu-souza)**
Já o canário-da-terra
parou de cantar quando
numa manhã de domingo
seu Neco matou a mulher
que — dizem — lhe punha chifres⁶⁰: (p. 72-73)

Depreende-se nos versos que o comportamento do canário e do curió é completamente alheio aos fatos escandalosos dos habitantes de São Luís. A expressão também pode ser interpretada como um recurso usado para concluir o desfecho dos casos

⁶⁰ Grifos nossos.

narrados para, logo em seguida, introduzir um novo fato, dando ritmo aos versos semelhante a uma cantiga em que o refrão se repete após cada estrofe. Embora, o eu lírico use a história dos pássaros como justificativa para a introdução do trecho, o objetivo central da narrativa é o relato dos casos que se passam com os habitantes de São Luís na presença dos pássaros que se encontram engaiolados, que pouco se interessam pelo o que ocorre com os moradores humanos da cidade. Observa-se a partir do trecho apresentado que a reação dos pássaros diante dos acontecimentos que eles testemunham é, pois, revelada somente a partir da expressão figurada “nem-seu-souza”.

Em razão disso, cabe aqui ponderar como a expressão foi traduzida. Para isso, primeiramente foram pesquisadas expressões em francês que exprimem a ação de total desinteresse daquele que presencia um acontecimento, ou que demonstra não se importar com o que acontece nas imediações. No francês contemporâneo não faltam expressões figuradas indicando esse comportamento, entre as de uso mais corrente encontram-se as expressões: *ça m'est égal*, *s'en fout*, *s'en balance*, *s'en tape*, *s'en tamponne le coquillard*, *s'en fiche* e *s'en moque*. O que as diferencia é o registro na língua, uma vez que algumas dessas expressões se caracterizam pelo uso familiar (*niveau familier*), caso de *s'en tape* e *s'en moque*, ou de uso popular/vulgar como *s'en fout* e *s'en tamponne le coquillard*. Nas frases supracitadas, nota-se que diferentemente da expressão maranhense, as expressões francesas são compostas por frases verbais, o que em certa medida, caso qualquer uma delas seja adotada, estruturalmente o verso sofreria algumas modificações para que houvesse uma adequação do sujeito ao verbo. Para que esse ponto seja melhor elucidado, apresento o seguinte quadro:

Quadro 11: Transposição da expressão *nem-seu-souza*.

Trecho original	1ª versão	2ª versão
Seu pai, seu Cunha, o barbeiro, quase morre de vergonha, ele que fazia a barba de todos os homens da rua (e o curió na gaiola, nem-seu-souza). (p. 72)	Son père, monsieur Cunha, le barbier, presque meurt de honte, lui qui faisait la barbe de tous les hommes de la rue (et le curio dans la cage s'en balance).	Son père, monsieur Cunha, le barbier, presque meurt de honte, lui qui faisait la barbe de tous les hommes de la rue (et le curio dans la cage, il s'en balance).

<p>“Dói muito. É melhor num lugar que tenha mais carne.” E desde esse santo dia era injeção toda tarde, (e o curió, nem-seu-souza) (p.72)</p>	<p>« Ça fait très mal. C’est mieux dans un lieu qui ait beaucoup plus de chair » Et depuis ce saint jour c’était des injections tous les après-midi (et le curio s’en balance)</p>	<p>« Ça fait très mal. C’est mieux dans un lieu qui ait beaucoup plus de chair » Et depuis ce saint jour c’était des injections tous les après-midi (et le curio, il s’en balance)</p>
<p>A terceira ficou séria e virou filha de Maria (e o curió, nem-seu-souza) (p. 72-73)</p>	<p>La troisième est restée sérieuse et est devenue fille de Marie (et le curio s’en balance)</p>	<p>La troisième est restée sérieuse et est devenue fille de Marie (et le curio, il s’en balance)</p>
<p>pagaram um salário incrível pro Antônio José e puseram o pé em cima da mesa no Moto Bar) E os canários, nem-seu-souza, trinavam na gaiola de prata (p.71)</p>	<p>ils ont payé un salaire incroyable à Antônio José et ont mis le pied sur la table dans le <i>Moto Bar</i>) Et les canaris s’en balancent, gazouillaient dans la cage d’argent</p>	<p>ils ont payé un salaire incroyable à Antônio José et ont mis le pied sur la table dans le <i>Moto Bar</i>) Et les canaris, s’en balaçant, gazouillaient dans la cage d’argent</p>
<p>Prego a subversão da ordem poética, me pagam. Prego a subversão da ordem política, me enforcam junto ao campo de tênis dos ingleses na Avenida Beira-mar (e os canários, nem-seu-souza: improvisam em sua flauta prata) (p.86)</p>	<p>Je prêche la subversion de l’ordre poétique, on me paie. Je prêche la subversion de l’ordre politique, me pendent sur le terrain de tennis des Anglais sur l’Avenida Beira-mar (et les canaris s’en balancent: ils improvisent dans leur flûte d’argent)</p>	<p>Je prêche la subversion de l’ordre poétique, on me paie. Je prêche la subversion de l’ordre politique, me pendent sur le court de tennis des Anglais sur l’Avenue de la Mer (et les canaris, s’en balaçant: ils improvisent dans leur flûte d’argent)</p>

Fonte: Quadro elaborado pela autora. CARDOSO, Kallynny A., 2018.

Sugeri como uma primeira proposta de tradução para “nem-seu-souza” uma expressão que equivaleria semanticamente em francês ao que, em geral, se tenciona dizer em português brasileiro quando se quer expressar que “não estamos nos importando com uma pessoa ou com uma situação”. Para refletir sobre os efeitos dessa proposta, aludirei o conceito de tradução da letra a partir da reflexão desenvolvida por Berman (2013)⁶¹ sobre a tradução dos provérbios. Para o teórico, com relação à tradução de um provérbio estrangeiro, o tradutor vê-se diante de uma encruzilhada: ou ele traduz palavra por palavra o ditado popular, ou ele procura um “suposto equivalente” na língua para qual está

⁶¹BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra e o Albergue do Longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2ª ed. Rio de Janeiro: PGET/UFSC, 2013.

traduzindo. Berman (2013) reitera que tradutores como Henri Mechnonnic e V  lerie Larbaud, fundamentados na experiência da tradu  o de provérbios, assinalam que todo dito popular possui quase sempre um equivalente em outra língua, citando o exemplo do provérbio alemão “a hora da manhã tem ouro na boca”, que poderia corresponder ao provérbio francês “o mundo pertence aos que cedo levantam” (Berman, 2013, p. 20). Dessa maneira, para esses tradutores, traduzir um provérbio significa encontrar um correspondente da mesma sabedoria na outra língua. Todavia, Berman argumenta que uma tradu  o da letra de um texto não pressupõe necessariamente uma tradu  o palavra por palavra.

Tal como um poema, o teórico francês defende que o provérbio    uma forma e sua tradu  o deve igualmente privilegiar a concisão, o ritmo, o comprimento e as alitera  es de sua estrutura. Para ilustrar esse raciocínio, Berman (2013) cita o provérbio retirado do romance *Eu, o Supremo*, de Roa Bastos: “A cada d  a lhe basta su peça, a cada a  o su da  o”. Segundo o autor, poder-se-ia procurar um equivalente em francês do ditado popular, no entanto, preferiu traduzi-lo ao mesmo tempo de forma livre e literal. Substituindo a dupla aliterativa do original presente nos vocábulos d  a/peça e a  o/dan  o pela alitera  o entre os vocábulos peine/d  veine, permanecendo da seguinte forma a tradu  o do provérbio em francês: “   chaque jour suffit sa peine, a chaque année sa d  veine” (BERMAN, 2013, p. 21). O objetivo aqui    mostrar como a estrutura aliterativa do original reaparece na tradu  o, o que Berman vai dizer que não se trata de uma tradu  o literal, mas sim de um resgate da estrutura do original sob outra forma. Para o teórico, seria, então, esse o trabalho do tradutor sobre a letra, um cuidado com o jogo dos significantes do texto original, que não pode ser confundido com decalque. Embora a questão aqui não trate especificamente de um provérbio, as reflexões de Berman acerca da equivalência dos termos no texto ou frase cuja forma    sua essência natural favorece com o exame sobre a tradu  o da expressão maranhense para o francês. Segundo assinala o autor:

Pois procurar equivalentes, não significa apenas estabelecer um sentido invariante, uma idealidade que se expressaria nos diferentes provérbios de língua a língua. Significa recusar introduzir na língua para a qual se traduz a *estranheza* do provérbio original... Significa recusar fazer da língua para a qual se traduz “o albergue do longínquo”. Significa, para nós afrancesar: velha tradi  o. Para o tradutor formado nessa escola, a tradu  o    uma transmissão de sentido que, ao mesmo tempo, deve

tornar este sentido mais claro, limpá-lo das obscuridades inerentes à estranheza da língua estrangeira. (BERMAN, 2013, p. 21-22).

A partir dessa premissa, retomo aos versos apresentados no Quadro 11 para que a tradução da expressão possa ser analisada à luz do pensamento de Berman. Dentre o grupo de expressões francesas que poderiam servir como equivalentes, elegi *s'en balance* em minhas duas traduções. Nas duas línguas, as expressões apresentam sentido metafórico e enunciam a mesma ação, entretanto, diferentemente do dito maranhense, a expressão francesa é composta por uma oração. Nota-se que o caso de *s'en balance* não é singular, há presença de locução verbal em todas as expressões em francês sugeridas anteriormente. O que, em termos de estrutura sintática, teria o mesmo resultado caso qualquer uma das expressões fosse indicada. Contudo, uma oração substituindo uma composição nominal transfere substancialmente para os versos alterações de ordem gramatical, implicando tanto nos vínculos de concordância aos quais estão subordinados dentro da norma da língua, quanto na supressão da pausa assinalada pelo uso da vírgula no original, como observado na minha primeira proposta de tradução para os versos:

Quadro 12: Exemplo de proposição sugerida na primeira versão.

Proposição sugerida na primeira versão	
E os canários, nem-seu-souza (e o curió, nem-seu-souza)	<i>et les canaris s'en balançant</i> <i>(et le curio s'en balance)</i>

Fonte: Quadro elaborado pela autora. CARDOSO, Kallynny A., 2018.

Verifica-se que na primeira versão foi eliminada a vírgula presente no original para que houvesse uma adequação do sujeito ao objeto no texto de chegada. O problema é que a supressão ou inserção de um sinal de pontuação no contexto de um poema não infere somente na questão gramatical, mas pode vir a romper o ritmo impresso nos versos. Segundo analisa Octávio Paz (1996)⁶², o ritmo ocorre espontaneamente em todo tipo de forma verbal, mas é somente no poema que ele é plenamente manifestado. Nesse sentido, o teórico observa que sem ritmo o poema não existe. Conforme dito anteriormente,

⁶² PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

Haroldo de Campos (2006)⁶³ vai indicar que aquilo que se traduz em uma obra poética é a materialidade e as propriedades sonoras e imagéticas visuais e não somente o significado das palavras, pois é o próprio signo estético que deve ser traduzido. Dessa forma, entende-se que a poeticidade do texto se encontra nas estruturas formais do objeto, compreendendo suas redes de suportes constitutivos a partir de seus elementos textuais e não textuais. Dessa maneira, levando-se em consideração que a estrutura poética expressa a partir da expressão *nem-seu-souza* se repete ao longo de vários versos, o que indica seu caráter expressivo ao mesmo tempo em que orchestra o ritmo dos versos, em um segundo momento, traduzi o verso completo em que ela aparece duplicando o sujeito no francês conforme pode ser verificado no seguinte exemplo: “*le curio, il s’en balance*”. Observa-se que foi mantida a mesma expressão, porém com uma estrutura que permite a manutenção da vírgula sem que houvesse o rompimento do ritmo impresso por ela ao longo da história dos pássaros.

⁶³CAMPOS, Haroldo de. A tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.35.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poema sujo ocupa um lugar de destaque na poesia brasileira produzida no século XX em razão da linguagem apresentada e na inovação da poesia construída em meio a fatos banais e coisas aparentemente apoéticas que somente ao toque de um poeta extraordinário como Ferreira Gullar se transformam em poesia. Traduzir um poema dessa magnitude é uma tarefa árdua e dispendiosa, mas também de recompensas valiosas e prazerosas para o tradutor que tem a chance de traduzi-lo. Berman (1995) faz uma constatação que me diz muito como tradutora, a que não se analisa verdadeiramente um texto antes de traduzi-lo. Hoje, parafraseando o teórico, posso dizer que não se conhece um texto com profundidade antes de traduzi-lo. Isso me lembra o primeiro trecho que traduzi do poema, que não por caso trata-se dos versos introdutórios:

turvo turvo
a turva
mão do sopro
contra o muro (GULLAR, 2010, p. 29)

Era o início do poema, mas também era o início de uma grande aventura que se abria para mim naquele momento em que nem desconfiava o quanto ainda descobriria sobre ele, embora já o tivesse lido completamente. Admito que a cidade não foi algo que me tenha chamado atenção, ou ao menos não me recordo, ela, assim como muitas outras descobertas sobre o poema, só me foi revelada por meio da tradução. Devo, portanto, à tradução quase todos os sentimentos de puro êxtase que alguns trechos da obra me provocaram e provocam até hoje, já que um bom texto jamais esgota esse tipo de sensação no leitor. Ao chegar ao fim daquela primeira viagem, pensei que a tradução estaria pronta. Mas como bem observa Benjamin (2008), uma tradução jamais alcança seu estado definitivo, pois bem, foi preciso revisita-la inúmeras vezes para só então ter uma dimensão sobre o que Benjamin quis dizer.

Para ilustrar essa experiência com a tradução, apresentei ao longo deste estudo duas versões do texto designadas por mim de primeira e segunda versão. Contudo, a reprodução em apenas duas versões me foi imposta pela delimitação do espaço dentro dos quadros e, especialmente, em razão da disposição tipográfica dos versos, no qual

procurei respeitar a estrutura do original reproduzido dentro das tabelas. Por essa razão, as duas versões apresentam somente os trechos que evidenciam os nomes no original e uma proposição em francês, sem que sejam pontuadas outras transformações pelas quais a tradução foi passando.

Explicada essa premissa inicial, o presente estudo buscou desenvolver uma reflexão por meio dos processos envolvidos durante a prática tradutória no momento em que ocorre a transposição do texto. Para isso, foi abordado primeiramente o percurso literário do poeta no intuito de pensar os caminhos percorridos por ele até a criação do *Poema sujo* a partir dos movimentos artísticos e vertentes filosóficas que influenciaram na sua relação com a escrita e na forma como ele usa a palavra nas várias fases de sua trajetória. O objetivo dessa análise era identificar traços estruturais desses movimentos e vertentes dentro do poema para fins de compreensão do seu corpo poético. Em seguida, foi exposta a história da escrita do poema e uma breve descrição sobre os seus segmentos. Digo breve porque qualquer estudo que se proponha a uma análise completa do *Poema sujo* merece ser estudado em uma pesquisa à parte.

Conforme exposto ao longo deste estudo, São Luís é retratada através das memórias de um poeta exilado que ansiou resgatar na cidade natal a égide para superar a dor e a solidão numa terra estrangeira. O caráter fortemente biográfico da obra parte da memória individual do poeta revelando uma compreensão histórica do cotidiano da ilha e de seus habitantes no início do século XX, ainda que essa compreensão venha ser revelada somente por meio da ficção. Sob a ótica não idealizada de um poeta constantemente inquieto com os problemas ordinários de seu tempo, a cidade é, então, esculpida em versos que a descrevem cruamente. Por essa razão, no projeto de tradução apresentado no segundo capítulo desta dissertação, buscou-se desenvolver uma discussão acerca da tradução dos elementos ludovicenses dentro do *Poema sujo* a fim de que as particularidades da cidade, aquelas que a definem tal como elas se apresentam no imaginário do poeta, assim como as que identificam suas determinações de cidade não ficcional, fossem traduzidas para o francês sem que suas marcas identitárias fossem apagadas na transposição. Dessa maneira, como resultado extraído a partir da tradução dos elementos ludovicenses dentro do *Poema Sujo*, assinalando que uma tradução, ainda que de um texto cuja característica essencial encontra-se nos objetos estéticos, não se dissocia dos aspectos linguísticos a ela inerentes, especialmente no que diz respeito aos

elementos lexicais dele, na medida em que quando inseridos dentro de um contexto tão fundamental para significância da obra, que é a constituição da cidade naquilo que lhe é particular, torna-se indispensável um cuidado do tradutor no momento da transposição desses elementos.

REFERÊNCIAS

CORPUS DA TRADUÇÃO

GULLAR, Ferreira. **Poema sujo**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

BIBLIOGRAFIA DE FERREIRA GULLAR

GULLAR, Ferreira. **Antologia poética**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Fontana e Summus, 1977.

_____. **Experiência neoconcreta**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

_____. Manifesto neoconcreto. In: Teles, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. **Teoria do não-objeto**. Rio de Janeiro: SDJB, 1959.

_____. **Poema Sucio/En el vertigo del día**. Tradução de Alfredo Fressia, Mario Cámara e Paloma Vidal. Buenos Aires: Corregidor, 2008.

_____. **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. **Toda poesia**. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

_____. **Uma luz no chão**. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

_____. **Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BIBLIOGRAFIA SOBRE FERREIRA GULLAR

ASSIS, Maria do Socorro Pereira de. **Poema sujo de vidas: Alarido de vozes**. Tese de doutorado. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. **Poesia política: a trajetória de Ferreira Gullar**. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. Poema sujo. In: **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

DOMINGUES, T da C. A. Ferreira Gullar e palavra poética. In: **Revista Verbo de Minas**, v. 06, n. 11/12, p. 151-182, 2007.

FULY, S. M. de A. R. **Leitura do Poema sujo de Ferreira Gullar**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005, p. 106. Disponível em [http <://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ALDR-6WEJZE>](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ALDR-6WEJZE). Acesso em: 15 fev. 2018.

PILATI, Alexandre. **A condição de autor periférico em Ferreira Gullar**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2002.

SECCHIN, Luís A. (Org.). **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

SILVA, Renato Rodrigues da. O não-objeto de Ferreira Gullar, ou como a poesia neoconcreta uniu-se ao mundo. **Prometeus – Filosofia em Revista**, v. 7, p. 1, 2014. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/1660> Acesso em: 01 mai. 2018.

VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. **A poesia de Ferreira Gullar**. 1984. Tese de Doutorado. USP: São Paulo, 1984.

_____. Em torno do Poema Sujo. In: **Poema sujo**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AMÉRICO, Edécio. **Petersburgo: personagem atuante em Crime e Castigo**. Revista de Literatura e Cultura Russa, v.7, n° 7, 2016, p. 49-60. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/rus/article/view/114018> Acesso em: 20 mar. 2018

BARBOSA, Pe. A. Lemos. **Pequeno vocabulário Tupi-Português**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1951.

BENJAMIN, Walter. Tarefa-renúncia do tradutor. In: **Tarefa do tradutor de Walter Benjamin, quatro traduções**. Tradução de Suzana Kampff Lages. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p. 66-81.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra e o Albergue do Longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2ª ed. Rio de Janeiro: PGEt/UFSC, 2013.

_____. **La retraduction comme espace de la traduction**. In: Palimpsestes. N. 4. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris: 1990.

- _____. **Pour une critique des traductions:** John Donne. Paris, Gallimard, 1995.
- CAMPOS, Haroldo de.; CAMPOS, Augusto de.; PIGNARI, Décio. **Teoria da poesia concreta.** 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. A tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem e outras metas:** ensaios de teoria e crítica literária. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006
- _____. Transluciferação mefistofaústica. In: **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe.** São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 179- 209.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos (1750-1880). 12ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.
- CURVELO-MATOS, Heloisa. Tese de doutorado: **Análise toponímica de nome 81 bairros de São Luís/MA.** 2014. Disponível em <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/8930>>. Acesso em: 13 de jun. 2017
- DEVILLERS, Pierre; OUELLE, Henri. **Noms français des oiseaux du monde.** Québec, Canadá: Editions Multimondes, 1993.
- EWERTON, José Neto. **ABC bem humorado de São Luís.** *São Luís*, 2015.
- FALEIROS, A. **Traduzir o poema.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M. de M. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: **Linguística e comunicação.** Tradução de Izidoro Bilkstein e Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991, p. 63-72
- LARANJEIRAS, Mário. Sentido e significância na tradução poética. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 26 n.76, p. 29-37, set/dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47536>> Acesso em: 15 mar. 2018.
- NORD, C. Proper names in translations for children: Alice in wonderland as a case in point. In: **Meta**, v. 48, n. 1-2, 2003:182-196. Disponível em:<<https://www.erudit.org>> Acesso em: 31 jan. 2018.
- PAZ, Octávio. **Signos em rotação.** 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- OUSTINOFF, Michaël. **Tradução:** história, teorias e métodos. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2011.
- PRANCE, G.T., SILVA, M. F. **Árvores de Manaus:** INPA, 1975, p. 312.

RODRIGUES, Aryon D. **Línguas brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas**. 1ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1986.

SANTOS, Luiz Eduardo Neves dos. Toponímia, poder e identidade: uma abordagem acerca dos logradouros centrais em São Luís, Maranhão. **Geo UERJ (2007)**, v.1, p. 397-421, 2016. Disponível em <<http://www.epublicações.uerj.br/index.php/geouerj/article/view/18873>> Acesso em: 13 mar. 2018.

SILVEIRA, João Gomes. **Dicionário de expressões populares da língua portuguesa**. 1ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SÍTIOS E ENTREVISTAS

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr>> Acesso em: 2 abr. 2018

CENTRO DE ESTUDOS ORNITOLÓGICOS. Disponível em: <<http://www.ceo.org.br>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

EDITORA LE TEMPS DE CERISES

Disponível em: <<http://www.letempsdescerises.net/?product=poeme-sale>> Acesso em: 25 mar. 2018

INSTITUTO BRASILEIRO DO MEIO AMBIENTE E DOS RECURSO RENOVÁVEIS
Disponível em: <<http://www.ibama.gov.br>> Acesso em: 10 mar. 2018.

POESIA SEMPRE. Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, n. 9, p. 396, mar.

O GLOBO

<<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-onda-gullar-nauecia54352.html>> Acesso em: 31 mar. 2018

REVISTA BRASILEIRA DE ORNITOLOGIA. Disponível em: <<http://www.museu-goeldi.br/rb>> Acesso em: 20 fev. 2018.

APÊNDICE 1

AMOSTRAGEM DA NOSSA TRADUÇÃO DO *POEMA SUJO*

Trecho 1- Original	Versão final
<p>Ah, minha cidade verde minha úmida cidade constantemente batida de muitos ventos rumojerando teus dias à entrada do mar minha cidade sonora esferas de ventania rolando loucas por cima dos mirantes e dos campos de futebol verdes verdes verdes verdes ah sombra rumorejante que arrasto por routras ruas</p> <p>Desce profundo o relâmpago de tuas águas em meu corpo, desce tão fundo e tão amplo e eu me pareço tão pouco pra tantas mortes e vidas</p> <p style="text-align: right;">que se desdobram</p> <p>no escuro das claridades, na minha nuca, no meu cotovelo, na minha arcada dentária no túmulo da minha boca palco de</p> <p>ressurreições inesperadas</p> <p style="text-align: right;">(minha cidade canora) de trevas que já não sei se são tuas se são minhas</p>	<p>Ah, ma ville verte mon humide ville constamment frappée de nombreux vents murmurant tes jours à l'entrée de la mer ma ville sonore des sphères de raflées roulant folles par dessus des belvédères et des terrains de football verts verts verts verts ah l'ombre murmurante que je traîne par d'autres rues</p> <p>Descend profond l'éclair de tes eaux dans mon corps, descend si profond et si large et je me ressemble si peu pour tant des morts et des vies</p> <p style="text-align: right;">qui se dépliant</p> <p>dans l'obscur des clartés, sur ma nuque, sur mon coude, sur ma tête, sur mon arcade dentaire sur le tombeau de ma bouche scènes de</p> <p>résurrections inattendues</p> <p style="text-align: right;">(ma ville mélodique) de ténèbres que je ne sais déjà</p> <p>plus</p> <p style="text-align: right;">si sont à toi ou si sont à moi</p>

Trecho 2 – original	Versão final
<p>mas nalgum ponto do corpo (do teu? do meu corpo?)</p> <p>lampeja o jasmim</p> <p>ainda que sujo da pouca alegria reinante naquela rua vazia cheia de sombras e folhas</p> <p>Desabam as águas servidas me arrastam por teus esgotos de paletó e gravata</p> <p>Me levanto em teus espelhos me vejo em rostos antigos te vejo em meus tantos rostos tidos perdidos partidos refletido</p> <p>irrefletido e as margaridas vermelhas que sobre o tanque pendiam: desce profundo</p> <p>o relâmpago de tuas águas numa vertigem de vozes brancas ecos de leite de cuspo morno no membro o corpo que busca o corpo No capinzal</p> <p>escondido</p> <p>naquele capim que era abrigo e afeto feito cavalo sentindo o cheiro da terra o cheiro verde do mato o travo do cheiro novo do mato novo da vida</p>	<p>mais en un certain point du corps (de toi? de mon corps?)</p> <p>étincelle le jasmin</p> <p>bien que sale de peu de joie régnante dans cette rue vide pleine d'ombres et feuilles</p> <p>S'effondrent les eaux usées me traînent par tes égoûts en veste et cravate</p> <p>Je me lève dans tes miroirs Je me vois dans d'anciens visages Je te vois dans mes multiples visages eus perdus partis réfléchi</p> <p>irréfléchi et les marguerites rouges qui sur le lavoir pendaient: descend</p> <p>profond l'éclair de tes eaux dans un vertige de voix blanches échos de lait de crachat tiède sur le</p> <p>membre le corps qui cherche le corps Sur l'herbe</p> <p>cachée</p> <p>dans cette herbe qui était abri et affection comme cheval sentant l'odeur de la terre l'odeur verte des bois l'amertume de l'odeur nouvelle du bois nouveau de la vie</p>

Trecho 4 - original	Versão final
<p>durante a tarde durante a vida —</p> <p style="text-align: center;">cheios de flores de papel crepom já empoeiradas</p> <p>minha cidade doída</p> <p style="text-align: center;">Me reflito em tuas águas recolhidas: no copo</p> <p>d'água no pote d'água na tina d'água no banho nu no banheiro vestido com as roupas de tuas águas que logo me despem e descem diligentes para o ralo como se de antemão soubessem para onde ir</p> <p style="text-align: center;">Para onde foram essas águas de tantos banhos de tarde? Rolamos com aquelas tardes no ralo do esgoto</p> <p>e rolo eu agora no abismo dos cheiros que se desatam na minha carne na tua, cidade</p>	<p>durant l'après-midi durant la vie —</p> <p style="text-align: center;">pleines de fleurs de papier crépon déjà poussiéreuses</p> <p>ma ville blessée</p> <p style="text-align: center;">Je me réfléchis dans tes eaux ramassées: dans le verre</p> <p>d'eau dans le pot d'eau dans la cuve d'eau dans le bain nu dans la salle du bain habillé de vêtements de tes eaux qui vite me déshabillent et tombent diligentes vers la bonde comme si auparavant elles sussent vers où aller</p> <p style="text-align: center;">Vers où sont allées ces eaux de tants de bains de l'après-midi? Nous avons roulé avec ces après-midis dans la bonde d'égoût</p> <p>et je me roule maintenant dans l'abîme des odeurs qui se défont dans ma chair dans la tienne, ville</p>

Trecho 5 - original	Versão final
<p>que me envenenas de ti, que me arrastas pela treva me atordoas de jasmim que de saliva me molhas me atochas num cu</p> <p style="padding-left: 40px;">rijo me fazes</p> <p>delirar me sujas de merdas e explodo o meu sonho em merda.</p> <p style="padding-left: 40px;">Sobre os jardins da cidade urino pus. Me extravio</p> <p>na Rua da Estrela, escorrego no Beco do Precipício. Me lavo no Ribeirão. Mijo na Fonte do Bispo. Na Rua do Sol me cego, na Rua da Paz me revolto na do Comércio me nego mas na das Hortas floresço; na dos Prazeres soluço na da Palma me conheço na do Alecrim me perfume na da Saúde adoço na do Desterro me encontro na da Alegria me perco Na Rua do Carmo berro na Rua Direita erro e na da Aurora adormeço</p>	<p>qui m'empoisonnes de toi, qui me traînes vers les ténèbres m'étourdis de jasmin qui de salive me mouilles me serres dans un cul</p> <p style="padding-left: 40px;">dur tu me fais</p> <p>délirer me salis de merde et j'explose mon rêve en merde.</p> <p style="padding-left: 40px;">Sur les jardins de la ville j'urine du pus. Je m'égare</p> <p>dans la rue de l'étoile, je glisse dans la ruelle du précipice. Je me lave dans le <i>Ribeirão</i>. Je pisse dans la fontaine de l'évêque. Dans la rue du soleil je m'aveugle, dans la rue de la paix, je me révolte dans celle du commerce, je me nie mais dans celle des jardins, je fleuris; dans celle des plaisirs je hoquète dans celle de la paume je me connais dans celle du romarin je me parfume dans celle de la santé je tombe malade dans celle de l'exil je me rencontre dans celle de la joie je me perds Dans la rue du carmel je beugle dans la rue droite j'erre et dans celle de l'aurore je m'endors</p>

APÊNDICE 2

PRIMEIRA VERSÃO DOS TRECHOS APRESENTADOS NO APÊNDICE 1.

Trecho 1 - original	Primeira versão
<p>Ah, minha cidade verde minha úmida cidade constantemente batida de muitos ventos rumojerando teus dias à entrada do mar minha cidade sonora esferas de ventania rolando loucas por cima dos mirantes e dos campos de futebol verdes verdes verdes verdes ah sombra rumorejante que arrasto por routras ruas</p> <p>Desce profundo o relâmpago de tuas águas em meu corpo, desce tão fundo e tão amplo e eu me pareço tão pouco pra tantas mortes e vidas</p> <p>que se desdobram no escuro das claridades, na minha nuca, no meu cotovelo, na minha arcada dentária no túmulo da minha boca</p> <p>palco de ressurreições inesperadas</p> <p>(minha cidade canora) de trevas que já não sei se são tuas se são minhas</p>	<p>Ah, ma ville verte mon humide ville constamment frappée de nombreux vents</p> <p>murmurant tes jours à l'entrée de la mer ma ville sonore des sphères de raflées roulant folles par dessus des belvédères et des terrains de football verts verts verts verts ah l'ombre murmurante que je traîne par d'autres rues</p> <p>Descend profond l'éclair de tes eaux dans mon corps, descend si profond et si large et je me ressemble si peu pour tant des morts et des vies</p> <p>qui se dépliant dans l'obscur des clartés, sur ma nuque, sur mon coude, sur ma tête, sur mon arcade dentaire</p> <p>sur le tombeau de ma bouche scènes de</p> <p>résurrections inattendues</p> <p>(ma ville mélodique) de ténèbres que je ne sais déjà</p> <p>plus si sont à toi ou si sont à moi</p>

Trecho 2 - original	Primeira versão
<p>mas nalgum ponto do corpo (do teu? do meu corpo?)</p> <p>lampeja o jasmim ainda que sujo da pouca alegria reinante naquela rua vazia cheia de sombras e folhas</p> <p>Desabam as águas servidas me arrastam por teus esgotos de paletó e gravata</p> <p>Me levanto em teus espelhos me vejo em rostos antigos te vejo em meus tantos rostos tidos perdidos partidos</p> <p>refletido irrefletido e as margaridas vermelhas que sobre o tanque pendiam: desce profundo</p> <p>o relâmpago de tuas águas numa vertigem de vozes brancas ecos de leite de cuspo morno no membro o corpo que busca o corpo</p> <p>No capinzal escondido</p> <p>naquele capim que era abrigo e afeto feito cavalo sentindo o cheiro da terra o cheiro verde do mato o travo do cheiro novo do mato novo da vida</p>	<p>mais en un certain point du corps (de ton? de mon corps?)</p> <p>étincelle le jasmin bien que sale de la peu de joie régnante dans cette rue vide pleine d'ombres et feuilles</p> <p>S'effondrent les eaux usées me traînent par tes égoûts en veste et cravate</p> <p>Je me lève dans tes miroirs Je me vois dans d'anciens visages te vois dans mes multiples visages eus perdus partis</p> <p>réfléchi irréfléchi et les marguerites rouges qui sur le lavoir pendaient: descend</p> <p>profond l'éclair de tes eaux dans un vertige de voix blanches échos de lait de crachat tiède sur le</p> <p>membre le corps qui cherche le corps Sur l'herbe</p> <p>cachée</p> <p>dans cette herbe qui était abri et affection comme cheval sentant l'odeur de la terre l'odeur verte des bois l'amertume de l'odeur nouvelle du bois nouveau de la vie</p>

Trecho 3 - original	Primeira versão
<p>viva das coisas verdes vivendo longe daquela mobília onde só vive o passado longe do mundo da morte da doença da vergonha da traição das cobranças à porta, ali bebendo a saúde da terra e das plantas,</p> <p>buscando em mim mesmo a fonte de uma alegria ainda que suja e secreta o cuspo morno a delícia do próprio corpo no corpo e num movimento terrestre no meio do capim, celeste o bicho que enfim alça voo e tomba Ah, minha cidade suja de muita dor em voz baixa de vergonhas que a família abafa em suas gavetas mais fundas de vestidos desbotados de camisas mal cerzidas de tanta gente humilhada comendo pouco mas ainda assim bordando de flores suas toalhas de mesa suas toalhas de centro de mesa com jarros – na tarde</p>	<p>vive des choses verts vivant loin de ce mobilier où vit juste le passé loin du monde de la mort de la maladie de la honte de la trahison du porte-à-porte là buvant la santé de la terre et des plantes,</p> <p>cherchant en moi-même la source d’une joie encore que sale et secrète le crachat tiède la délice du propre corps dans le corps et dans un mouvement terrestre au milieu de l’herbe, céleste la bête qui enfin décolle et tombe Ah, ma ville sale de beaucoup de douleur à voix basse de hontes que la famille étouffe dans ses tiroirs les plus profonds de robes défraîchies de chemises mal cousues tant de gens humiliés mangeant peu mais encore ainsi brodant de fleurs ses nappes de table ses napperons de table avec des cruches — dans l’après-midi</p>

Texto 4 – original	Primeira versão
<p>durante a tarde durante a vida — cheios de flores de papel crepom já empoeiradas</p> <p>minha cidade doída</p> <p>Me reflito em tuas águas recolhidas: no copo d'água no pote d'água na tina d'água no banho nu no banheiro vestido com as roupas de tuas águas que logo me despem e descem diligentes para o ralo como se de antemão soubessem para onde ir Para onde foram essas águas de tantos banhos de tarde? Rolamos com aquelas tardes no ralo do esgoto</p> <p>e rolo eu agora no abismo dos cheiros que se desatam na minha carne na tua, cidade</p>	<p>durant l'après-midi durant la vie — pleines de fleurs de papier crépon déjà poussiéreuses</p> <p>ma ville blessée</p> <p>Je me réfléchis dans tes eaux ramassées: dans le verre d'eau dans le pot d'eau dans la cuve d'eau dans le bain nu dans la salle du bain habillé de vêtements de tes eaux qui vite me déshabillent et tombent diligentes vers la bonde comme si auparavant elles sussent vers où aller Vers où sont allées ces eaux de tants de bains de l'après-midi? Nous avons roulé avec ces après-midis dans la bonde d'égoût et je roule moi maintenant dans l'abîme des odeurs qui se défont dans ma chair dans la tienne, ville</p>

Trecho 5 – original	Primeira versão
<p>que me envenenas de ti, que me arrastas pela treva me atordoas de jasmim que de saliva me molhas me atochas num cu</p> <p style="padding-left: 40px;">rijo me fazes delirar me sujas de merdas e explodo o meu sonho em merda.</p> <p style="padding-left: 40px;">Sobre os jardins da cidade urino pus. Me extravio</p> <p>na Rua da Estrela, escorrego no Beco do Precipício. Me lavo no Ribeirão. Mijo na Fonte do Bispo. Na Rua do Sol me cego, na Rua da Paz me revolto na Rua do Comércio me nego mas na das Hortas floresço; na dos Prazeres soluço na da Palma me conheço na do Alecrim me perfumeo na da Saúde adoço na do Desterro me encontro na da Alegria me perco Na Rua do Carmo berro na Rua Direita erro e na da Aurora adormeço</p>	<p>qui m'empoisonnes de toi, qui me traînes vers les ténèbres m'étourdis de jasmin qui de salive me mouilles me serres dans un cul</p> <p style="padding-left: 40px;">dur tu me fais délirer me salis de merde et j'explose mon rêve en merde.</p> <p style="padding-left: 40px;">Sur les jardins de la ville j'urine du pus. Je m'égare</p> <p>dans la <i>Rua da Estrela</i>, je glisse dans le <i>Beco do Precipício</i>. Je me lave dans le Ribeirão. Je Pisse dans la <i>Fonte do Bispo</i>. Dans la <i>Rua do Sol</i> je m'aveugle, dans la <i>Rua da Paz</i>, je me revolte dans celle du <i>Comércio</i>, je me refuse mais dans celle des <i>Hortas</i>, je me fleuris; dans celle des <i>Prazeres</i> j'ai le hoquet dans celle de la <i>Palma</i> je me connais dans celle du <i>Alecrim</i> je me parfume dans celle de la <i>Saúde</i> je tombe malade dans celle du <i>Desterro</i> je me rencontre dans celle de l' <i>Alegria</i> je me perds Dans celle du <i>Carmo</i> je beugle dans celle <i>Rua Direita</i> j'erre et dans celle de l' <i>Aurora</i> je m'endors</p>